



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, TURISMO Y PSICOLOGÍA  
ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**CARACTERÍSTICAS DE LA PUESTA EN ESCENA  
CINEMATOGRÁFICA DE CLAUDIA LLOSA QUE LA DEFINEN  
COMO CINE DE AUTOR**

PRESENTADA POR  
**JULIO DARWIN BARRUETA CUZCANO**

ASESOR  
**LUIS ENRIQUE ELÍAS VILLANUEVA**

TESIS  
PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN CIENCIAS  
DE LA COMUNICACIÓN

LIMA – PERÚ

2018



**Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada**  
**CC BY-NC-ND**

El autor sólo permite que se pueda descargar esta obra y compartirla con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se puede cambiar de ninguna manera ni se puede utilizar comercialmente.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
TURISMO Y PSICOLOGÍA**

**ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**CARACTERÍSTICAS DE LA PUESTA EN ESCENA CINEMATOGRAFICA  
DE CLAUDIA LLOSA QUE LA DEFINEN COMO CINE DE AUTOR**

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Ciencias de la  
Comunicación**

**Presentado por:**

**JULIO DARWIN BARRUETA CUZCANO**

**Asesor:**

**Mg. Luis Enrique Elías Villanueva**

**LIMA - PERÚ**

**2018**



*Dedicado a Dios y a mi familia;  
con ellos, no falta nada.*

*A los especialistas,  
mi eterno agradecimiento por su valioso aporte.*

*Y a mí asesor,  
por su paciencia e interés por el cine peruano.*

“La angustia fue siempre mi mejor amiga”.

Michel Marx.

## RESUMEN

La presente investigación cualitativa tiene como objetivo explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa Bueno que la definen como cine de autor. Para ello, se analizaron textos cinematográficos y realizaron entrevistas a diversos especialistas en la materia para determinar en qué medida la condición de autor estaba presente en la filmografía de la mencionada cineasta.

Se partió del análisis de las principales teorías, un estudio histórico de las tendencias y movimientos, tanto europeos como latinoamericanos, para poder establecer y esquematizar que el cine de autor gira en torno a: rasgos de estilo, tema y experiencia de un cineasta para con su obra durante toda su trayectoria. En el camino, se profundizó el fenómeno, su teoría, su legado y su posición en la actualidad. Dentro de este análisis, se tomaron los tres largometrajes de la directora peruana como muestra: *Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009) y *Aloft* (2014); lo que permitió establecer considerables comparaciones tanto a nivel de forma como de contenido entre la evolución de la puesta en escena autoral según el paso del tiempo entre los filmes.

Se determinó que Claudia Llosa Bueno cuenta con rasgos estilísticos y aborda temáticas que aparecen de forma reiterada en el extenso de su obra generando una distinción particular en su cine. La tesis en cuestión, considera que Llosa trabaja temas como la mujer como protagonista, la ausencia maternal, la muerte, los rituales religiosos, el ande en contraste con la capital; y, su puesta en escena, cuenta con el uso de las herramientas del lenguaje como el fuera de campo, desplazamiento justificado de cámara, silencios y punto de vista representados a través de una experiencia personal que marcan sus películas con un corte particular.

El resultado de esta investigación expone la importancia de la figura del cineasta autoral en el proceso de la concepción de una película, así como una serie de aspectos en los procesos de producción de los distintos tipos de cine que se exhiben en la actualidad en pos de contar con un mejor panorama para su clasificación por parte del espectador.



## ABSTRACT

This qualitative research aims to explain the staging characteristics of Claudia Llosa Bueno that defines her as *film d'auteur*. For this purpose, cinematographic texts were analyzed and interviews were conducted with various specialists in the field to determine to what extent the condition of the author was present in her filmography

We started with the analysis of the main theories, a historical study of trends and movements, both European and Latin American, to be able to establish and outline that *film d'auteur* revolves around: features of style, theme and filmmaker's own experience throughout his or her career. Along the way, its phenomenon, theory, legacy and its position today was deepened. Within this analysis, three feature films of the Peruvian director were taken as a sample: *Madeinusa* (2005), *The Milk of Sorrow* (2009) and *Aloft* (2014); this allowed to establish considerable comparisons at form and content levels, between the evolution of the author staging according to the passage of time between the films.

It was determined, that Claudia Llosa Bueno has stylistic features and approaches thematics which appears repeatedly in the extensive of her work, creating a particular distinction in her films. This thesis, consider that Llosa's works is based in topics such as women as protagonists, maternal absence, death, religious rituals, contrast between the city and the Andes villages; and her staging, focus on the use of language tools such as off-field, justified camera movement, silences and point of view represented by a personal experience. All this makes a mark in her films giving it a particular cut.

The outcome of this research exposes the importance of the author filmmaker' roll in the process of a film creation, as well as a series of aspects in the production processes of the different types of films that are currently exhibited in pursuit of have a better panorama for classification by the viewer.

## ÍNDICE

<b>PORTADA.....</b>	<b>1</b>
<b>PÁGINAS PRELIMINARES .....</b>	<b>3</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>6</b>
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>8</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES .....</b>	<b>12</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I : MARCO TERÓRICO.....</b>	<b>19</b>
1.1 Antecedentes de la investigación .....	19
Tesis internacionales.....	20
Tesis nacionales.....	36
1.2 Bases teóricas.....	44
1.2.1 Modelo teórico .....	44
1.2.2 Puesta en escena .....	48
1.2.2.1 Plano .....	61
1.2.2.2 Campo.....	65
1.2.2.3 Personaje .....	66
1.2.2.4 Técnica.....	70
1.2.2.5 Género cinematográfico .....	72
1.2.3 Cine de autor .....	73
1.2.3.1 Punto de vista.....	77
1.2.3.2 Fuera de campo .....	78
1.2.3.3 Comportamiento de cámara.....	81
1.2.3.4 Experiencia .....	83
1.2.3.5 Tema .....	85
1.3 Definición de términos básicos.....	86
<b>CAPÍTULO II : METODOLOGÍA .....</b>	<b>91</b>
2.1 Diseño metodológico .....	91
2.2 Procedimiento de muestreo.....	93

2.3 Validez .....	95
2.4 Confiabilidad .....	96
2.5 Aspectos éticos .....	96
<b>CAPÍTULO III : PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....</b>	<b>98</b>
3.1 Entrevistas.....	99
3.1.1 Cine de autor como concepto cinematográfico .....	99
3.1.2 Frontera entre el director de cine y el autor de cine.....	111
3.1.3 Puesta en escena: construcción de un perfil .....	118
3.1.4 Género o tema ¿Cuál le pertenece al cine de autor? .....	124
3.1.5 Punto de vista, punto diferencia.....	128
3.1.6 La cámara y su lenguaje natural.....	131
3.2 Plantilla de observación .....	142
<b>CAPÍTULO IV : DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....</b>	<b>146</b>
4.1 Estilo cinematográfico y su forma temática desde la experiencia.....	146
4.2 Director de cine, más allá del oficio técnico.....	149
4.3 Puesta en escena, unidad de reconocimiento autoral .....	151
4.4 Corazón es a tema, como cuerpo es a género.....	152
4.5 Punto de vista según quien lo vea.....	154
4.6 Cámara como arma de doble filo.....	155
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>157</b>
<b>RECOMENDACIÓN .....</b>	<b>161</b>
<b>FUENTES DE INFORMACIÓN .....</b>	<b>162</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>164</b>
ANEXO 1: Sinopsis técnica de Madeinusa.....	164

ANEXO 2: Ficha técnica de Madeinusa .....	166
ANEXO 3: Ficha artística de Madeinusa .....	167
ANEXO 4: Premios alcanzados de Madeinusa .....	168
ANEXO 5: Sinopsis técnica de La teta asustada.....	170
ANEXO 6: Ficha técnica de La teta asustada .....	171
ANEXO 7: Ficha artística de La teta asustada .....	173
ANEXO 8: Premios alcanzados de La teta asustada .....	175
ANEXO 9: Sinopsis técnica de Aloft.....	178
ANEXO 10: Ficha técnica de Aloft.....	180
ANEXO 11: Ficha artística de Aloft .....	182
ANEXO 12: Premios alcanzados de Aloft.....	183
ANEXO 13: Reseña de los especialistas .....	184
ANEXO 14: Imágenes de entrevistas y certificados .....	187
<b>APÉNDICE .....</b>	<b>193</b>
Matriz de consistencia .....	193
Validación de juicio de experto .....	195
Carta validación Doris Neira.....	195
Matriz validación puesta en escena Doris Neira .....	196
Matriz validación cine de autor Doris Neira .....	199
Matriz validación plantilla de observación Doris Neira .....	202
Carta validación Carlos Ruiz.....	204
Matriz validación puesta en escena Carlos Ruiz.....	205
Matriz validación cine de autor Carlos Ruiz .....	208
Matriz validación plantilla de observación Carlos Ruiz.....	211
Carta validación Gerardo Karbaum.....	213
Matriz validación puesta en escena Gerardo Karbaum.....	214
Matriz validación cine de autor Gerardo Karbaum .....	217
Matriz validación plantilla de observación Gerardo Karbaum.....	220
Entrevistas generales.....	222
Entrevista general n.º 1 a Marx (Francia).....	222
Entrevista general n.º 2 a Henao (Colombia) .....	225

Entrevista general n.º 3 a Quiroz (Colombia).....	228
Entrevista general n.º 4 a Ventura (Uruguay) .....	232
Entrevista general n.º 5 a Torres (Colombia).....	235

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Fotograma 1 .....	103
Fotograma 2 .....	106
Fotograma 3 .....	108
Fotograma 4 .....	110
Fotograma 5 .....	112
Fotograma 6 .....	113
Fotograma 7 .....	114
Fotograma 8 .....	117
Fotograma 9 .....	120
Fotograma 10 .....	123
Fotograma 11 .....	127
Fotograma 12 .....	132
Fotograma 13 .....	134
Fotograma 14 .....	136
Fotograma 15 .....	137
Fotograma 16 .....	139

## INTRODUCCIÓN

El cine autoral es un término nacido en la década de 1950 por parte de la crítica cinematográfica de la revista francesa Cahiers du Cinéma; que luego convertiría a sus integrantes en la histórica Nouvelle Vague (nueva ola del cine francés), y hace referencia de aquellos directores de cine únicos y verdaderos autores de sus películas sea cual sea la originalidad del guion o la participación del equipo técnico en la realización de sus obras.

Asimismo, estos autores cuentan con propios e inconfundibles rasgos estilísticos como temáticos que los van a diferenciar gracias a la subjetividad de su mirada en su particular puesta en escena cinematográfica. Entre sus primeros exponentes encontramos a Alfred Hitchcock, Francois Truffaut, Tomás Gutiérrez Alea, entre otros.

El detonante que da inicio a la composición de esta figura autoral dentro del cine es generado por el artículo del crítico François Truffaut *Una cierta tendencia del cine francés* de 1954. Dicho escrito hirió susceptibilidades en la industria cinematográfica de su país debido a que se cuestionó el realismo psicológico de los filmes, con una falsa, y excesiva, dependencia literaria cómica en un medio audiovisual.

Es el intelectual de cine André Bazin quien fundó Cahiers Du Cinema; sin embargo, fueron sus protegidos los que direccionaron la línea de la política autoral en la historia. Estos jóvenes redactores pusieron en tela de juicio al cine de la época desde el fin de la segunda guerra mundial en adelante, arremetiendo básicamente contra su academicismo.

Adjudicaron el modelo del cineasta Jean-Pierre Melville, a quien consideraban un maestro del cine negro ya que reunía particularidades esenciales para concebir una obra dentro del cine: dirección, guion, producción y montaje de sus filmes.

La política de autores convirtió, mediante sus escritos, a los directores seleccionados por la revista como los responsables en su totalidad de los defectos y aciertos de un filme. Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut y compañía se alejaron del dominio estadounidense de Hollywood.

Adaptaron la idea de concretar un filme en equipo con el viejo modelo de sistema de estudios, cuyo ejemplo sería Casablanca (1942). Una película que le pertenece tanto a su director Michael Curtiz, a sus protagonistas Bergman y Bogart, a sus guionistas, a su compositor musical, a su productor y lleva el *look* específico de la productora Warner Bros.

Se estableció una división entre el cine de autor y el cine clásico representado por Hollywood. La frontera constituía que ambos tipos de cine sean ratificados en dos familias con particulares características muy distintas: en primera instancia, se encontraba el cine clásico que trabaja su definición acorazado por códigos cinematográficos según la producción del modelo industrial; y en segunda instancia, el cine autoral producido en términos independientes con una renovada visión estética de realización y relato.

Sin embargo, se respetó al equipo técnico, afirmando que sería una barbaridad producir una película de manera individual; destacando la visión particular del director como valor máximo en un filme.

Del cine clásico tomaron como pilar a Alfred Hitchcock. Lo estudiaron y entrevistaron a fondo; su puesta en escena, obsesiones, técnica y temática se diferenciaban del resto respetando un patrón en toda su filmografía. Lo ubicaron como un director que durante treinta años y a través de cincuenta películas, explica más o menos el mismo relato manteniendo un estilo, que consistía en desnudar a sus protagonistas y sumergirlo en el mundo abstracto de pasiones con la temática de la lucha del alma contra el mal.



Al repetir este concepto en el extenso de su filmografía, con una industria muy alejada a su forma de trabajo, lo etiquetan como “autor”. Se compararon películas anteriores del director dejando a los demás directores de la industria excluidos de la crítica por lo que la revista adquirió un rotundo éxito.

Asimismo, se expuso la primera gran alternativa en la práctica de la crítica cinematográfica. Muy aparte de su política autoral, se acuñó **el concepto de puesta en escena**, término que reforzó la importancia del director y empoderó su cargo por encima de otros procesos creativos en la película, como el guion.

Con la consolidación de estos conceptos, los críticos pretendieron realizar una transformación en el ámbito del análisis cinematográfico de las películas anquilosadas de Francia en la década de los cincuenta a las que consideraban inferiores en su proceso de realización. No consistía solo en hablar sobre el encantamiento del plano que uno veía en pantalla, sino de entender como la puesta en escena es una expresión particular de la inteligencia del director.

A inicios de 1960 todos estos jóvenes críticos eran famosos en toda Francia y comenzaron a dirigir sus propias películas. *Paris nos pertenece* (1961) de Jacques Rivette, *El bello Sergio* (1958) de Claude Chabrol, *400 golpes* (1959) de François Truffaut, quien gana la Palma de Oro en Cannes; y, *Sin aliento* (1960) de Jean-Luc Godard quien gana el oso de oro en el Festival de Berlín, son sus óperas primas.

Los críticos desprestigiados por ellos mismos menospreciaron sus producciones, sin embargo, con los reconocimientos de los más importantes festivales del mundo quedaron muy bien respaldados para iniciar la revolución del cine.

Para ese entonces en todo el mundo aparecen “nuevas olas” como la del Nuevo Cine Latinoamericano de Cuba o el Cinema Novo de Brasil, cambiando la historia de producción gracias a la nula necesidad de poseer excesivas cantidades de dinero.

Dichos movimientos artísticos pusieron punto final a una serie de filmes que no exponían la decadencia en la que estaba sumergida nuestra región. Fue un rescate y afianzamiento de la identidad cultural desde el punto de vista

revolucionario del cine posterior a la segunda guerra mundial.

Los avances tecnológicos permitieron tener la facilidad de registrar imágenes con cámaras de 8mm, tomar el sonido con grabadoras portátiles, utilizar decorados naturales, así como prescindir de las grandes estrellas actorales centrándose en manifestar relatos que reflejen la situación política, social y cultural de la región.

Es en ese punto de quiebre, que el director autoral pasa a escalar un peldaño por encima del técnico de cine. Los primeros, son considerados cineastas objeto de estudios y admiración afianzado en el campo artístico cultural. Con una cristalización de su trabajo, que a pesar que las décadas siguientes reformularon teorías filmicas hasta llegar a posicionamientos posmodernos que cuestionaban su rótulo demoliéndolo, perduran hasta la fecha para ser contradichos.

Desde la aparición del autor dentro de Cahiers du Cinema existe una carencia como valor indiscutido al momento de separar categorías, ubicar a directores de cine dentro de un rango, y definir sus características que los lleven a ser considerados un autor.

En la actualidad; como en aquella época de 1950, aún se mantiene un gran desconocimiento por parte del público espectador de cine de nuestro país con respecto a la importancia de la influencia de un director en sus películas.

Con gran lamento, el común espectador peruano se acerca a las salas de cine sin tener conciencia de quién es el director del filme que va a ver; relegando de manera indirecta su influencia cinematográfica gracias a la avalancha comercial hollywoodense que se encargó de posicionar como atractivo publicitario a los actores o actrices como las principales figuras en la industria; sin embargo, son ellos quienes por orden jerárquico de la profesión están por debajo de la dirección.

El presente estudio toma a la máxima representante del cine nacional, **Claudia Llosa Bueno**, con la finalidad de analizar las características de su puesta en escena cinematográfica que definen su obra como cine de autor.

La investigación de su filmografía pondrá al descubierto la capacidad de la

dirección para resolver las escenas de una la película conociendo todas las herramientas del lenguaje cinematográfico, pero sin dejar que su abordaje sea un clásico común denominador como sucede en la tipología del cine comercial.

Gracias a esta investigación, se podrá reconocer la vital importancia de la dirección en las películas debido a su particular toma de recursos tanto a nivel técnico como artístico al momento del rodaje. Exponiendo de esta manera, el trabajo de una profesional que habla a través de un lenguaje y no es el lenguaje quien habla por ella.

El público que acceda a este trabajo tendrá un mayor conocimiento para reconocer el perfil de un autor y la relevancia de su trabajo en una verdadera obra cinematográfica. De esta manera; cuando se presente en cartelera su próxima película, sabrá de antemano lo que está yendo a ver dejando de lado la figura actoral y la historia.

En ese sentido, se plantea siguiente la pregunta: **¿Cuáles son las características de la puesta en escena cinematográfica en la filmografía de Claudia Llosa que la definen como cine de autor?**

La cual nos orienta a proponer como objetivo general: **Explicar las características de LA PUESTA EN ESCENA CINEMATOGRAFICA de Claudia Llosa que la define como CINE DE AUTOR.**

Se considera que esta investigación es importante en tanto busca reconocer las características del cine de autor como el de la directora en cuestión que la llevan a convertirse en una artista cinematográfica dentro de una ocupación que se ha visto colapsada por las producciones comerciales y donde el arte ha quedado regalado en el mercado.

Por otro lado, es un aporte al cine nacional para comenzar a reconocer a los directores que vienen surgiendo en el país y darles el crédito que se merecen al manejar un lenguaje cinematográfico de manera particular que es reconocido en el extranjero desde 1950.

El estudiar las características de la puesta escena de una directora como Llosa es un modelo para poder diferenciar películas que tengan códigos clásicos

comerciales donde el director no tiene influencia alguna más que solo aplicar un manual establecido.

Su importancia es fundamental al reconocer la revolución que se llevó a cabo a través del cine en los años 1960 en todo Latinoamérica, teniendo como iniciadores de este gran movimiento a la francesa Nouvelle Vague, el cine se *'resignificó'* en el mundo para generar autores en el terreno audiovisual cinematográfico que van surgiendo hasta el día de hoy debido a ese gran movimiento.

Las posibilidades de hoy en día, gracias a los avances tecnológicos que han influenciado en la producción cinematográfica, tanto en su etapa de producción, como en la de distribución, nos permiten adquirir las películas por vías digitales como es el caso de *Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009) y *Aloft* (2013) respectivamente. Esto sin duda, ha permitido reducir costos y la producción cinematográfica peruana viene creciendo de manera paulatina, dando un abanico de posibilidades al público en general, así como a la investigación y crítica cinematográfica.

# CAPÍTULO I

## MARCO TEÓRICO

### 1.1 Antecedentes de la investigación

Los antecedentes de la presente investigación tendrán posturas que son dependientes de su contexto socio cultural porque para el autor, la transformación del cine está ligada de manera férrea a los avances tecnológicos y a las circunstancias políticas y sociales según el momento histórico; y este ha evolucionado (del mudo al sonoro, del blanco y negro al color) por una influencia de su entorno.

No es el mismo cine de autor de la Nouvelle Vague (Francia) en comparación con el Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba) y este en comparación del Cinema Novo (Brasil), los cuales son referentes con más cincuenta años de antigüedad. Su idiosincrasia será distinta entre ellos, asimismo, eso no significará que toda película independiente tenga un director/autor como cabeza de equipo. Si bien la materia en estudio se fundó en Europa marcando mayor presencia en dicho continente y el cine independiente en América Latina, ambos existen en la India, China o África.

Es con el paso del tiempo, que estas nuevas olas a nivel mundial concebidas en la construcción sobre la noción de cine de autor realizado por André Bazin; quien partió la historia en dos, se amoldaron a las necesidades propias de

su país teniendo como punto de partida el solo hecho de referirse a alguien como autor de una película, siendo este ubicado en el género masculino.

## **TESIS INTERNACIONALES**

**Valdez, M. (2016). *El autor como género cinematográfico*. Tesis doctoral, Programa de doctorado en educación, Escuela Internacional de Doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, España.**

El objetivo general de la citada investigación es determinar las características que lleva al autor emergente en el nuevo-nuevo cine argentino a ser catalogado como género cinematográfico. Asimismo, destacar las instituciones y/o agentes que fueran partícipes de esta evolución; llámese BAFICI, Universidad del Cine y crítica cinematográfica.

Este estudio se basa en una técnica investigativa cualitativa, llevando a formularse grandes interrogantes en lugar de trabajar una o más hipótesis cerradas las cuales no van de la mano con preguntas que tuvieron su origen tiempo atrás y fueron tomando relevancia y contraste en función del desarrollo en el propio rubro del cine nativo y de los modos en que era constituido como valor por la crítica con el pasar de los años.

Valdez (2016) señala al autor cinematográfico, en primer lugar, como una conquista, un trofeo dentro de la ocupación que la mayoría de los directores desean adquirir en su carrera.

"Es que el autor es, básicamente, una distinción, una posición dentro del espectro enorme que ofrece el cine" (Valdez, 2016, p.79), pretendiendo ser indiferente al sistema industrial hollywoodense, deseando resistir a la presión colectiva; el cine autoral lleva al cine a la disputa por ser considerado un arte.

Al mismo tiempo, esta percepción de pertenecer al campo artístico expone el deseo del autor en el cine por apoderarse a la singularidad específica y cultural de la obra cinematográfica pretendiendo consolidar al director un

paso más allá de su trabajo, debido a que el cine de autor es también, identidad, originalidad, creación, valor y propiedad. El vigor del rótulo "autor" es avasallante antes de su incursión en el cine mismo.

Por otro lado, Valdez (2016), destaca al autor como un director recompuesto a través de la mirada, del análisis de los espectadores que lo perciben actuar de manera indirecta en la pantalla. Ya que en la puesta en escena cinematográfica autoral el director "actúa", está presente en cada plano, está ahí, al frente de todos.

Es un hecho de contradicción a la plástica del colectivismo, el autor es una frontera de la ficción que se apropia de sus líneas del show en continua imbricación con lo que de verdad cuenta.

"Como una paradoja de las tensiones en el cine, el autor es el latido exhalante de la relación entre realidad y representación" (Valdez, 2016, p.104).

El autor es conocimiento corporal, es un elemento de significaciones acumuladas a través de las décadas y estudios desde su firme legitimación en 1950, y ya fue mencionado, que no existe cuerpo previo a su marcación emblemática en la historia del cine.

Por último, el autor cinematográfico corre el riesgo de estar de manera excesiva a la par con su tiempo estético y cultural y, por lo tanto, emparentarse en ambos campos a sus colegas.

"Tensionado entre la escuela, que le dice qué debe ser, y la necesidad de definir una estética individual, el autor es el héroe en ciernes de una aventura por venir" (Valdez, 2016, p.359).

El director autor debe diferenciarse de los demás, contrastarse y argumentar; en definitiva, demostrar, que es el legítimo Odiseo en su retorno al hogar. Con el transcurso de la tesis se ha indagado y estudiado la difícil formación

del autor como género en el cine. De lo expuesto, Valdez, desliga conclusiones aplicables al estado de este dilema a nivel global y otras particulares al cine argentino.

Retomando el análisis y deducción que elaboró tanto en el área de la metodología como en materia teórica. Concluye, en primer lugar, que el autor cinematográfico es un género debido a que es una construcción narrativa por elementos que lo legitiman y establecen como tal.

En la coyuntura de este género, se considera a la crítica profesional de Cahiers du Cinema como su autor inaugural, dado que es ella la que estipula sus rasgos específicos además de su mundo narrativo (Valdez, 2016).

Sin embargo, al ser esto un arte audiovisual, la crítica como tal no es suficiente y necesita del soporte de otros organismos como instituciones que abalan la propuesta.

"Creemos que los festivales de cine son el principal órgano de sostén, realimentación y difusión del género autor" (Valdez, 2016, p.403).

Se hace referencia a una industria no admitida como tal, donde ubicamos a la crítica cinematográfica profesional, principalmente, y a los festivales, cooperando y postulando las condiciones de producción de la ficción autoral; para más adelante, convertir en legítimo su distribución y exhibición.

En segundo lugar, el cine autoral como género inhabilita el trayecto particular de su propio quehacer fílmico además de vivir y narrativizar la circulación por un camino de trabas edificados por la crítica, producidos desde distintas situaciones y resueltas en festivales.

"En la performance autoral la independencia es más una attitude, una affirmative action espectacular que da pistas sobre la razón de ser de la narrativa que propondrá, a través de sus películas, el autor" (Valdez, 2016, p.404).



Cerrando sus principales conclusiones, el autor es un género en el cine porque está forzado, antes que cualquier cosa, a tomar la responsabilidad como requisito autoral, aunque no haya producido largometraje alguno. El estímulo de la crítica y los requerimientos de los festivales aportan ostensiblemente a esto.

"El autor es, por ende, una ficción que se hace cuerpo y que debe asumir su performance discursiva" (Valdez, 2016, p.404). Asimismo, debe conseguir que su trabajo como ficción corresponda con su producción de cintas autorales.

**Taborda, E. (2014). *El Autor y el Proceso Creativo Cinematográfico Español de los Noventa*. Tesis doctoral, Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, España.**

El objetivo principal de la investigación es el análisis del proceso creativo cinematográfico de los directores de España de los años 90 que permitiera determinar sus características autorales, y en qué medida la circunstancia de autor estaba vigente en sus filmes.

La investigación sobre la noción de autor y su vínculo con el desarrollo creativo del cine, de una región como la española, simboliza para Taborda un trabajo necesario para la comprensión de estos conceptos dentro de su cinematografía, y su definición y análisis puedan ser extrapolados al mundo; cinematografía, o expresiones artísticas en general.

Asimismo, con el resultado de la investigación, pretende que esta pueda ser aplicable, en su forma, a otras expresiones artísticas o modelos de expresión, como por ejemplo la fotografía, en su campo teórico, y dar paso, a que emerjan nuevos estudios que profundicen en los modelos creativos de otras manifestaciones artísticas.

La tesis tiene una metodología cualitativa que se concentra en el análisis de

dos grandes vertientes. La primera, intenta determinar si el cine de España de los últimos años se puede estimar como cine autoral dentro de un inédito concepto de la contemporaneidad. La segunda, pretende aclarar el desarrollo de la creación cinematográfica y a su vez determinar un modelo creativo aplicables al medio.

Para esto el análisis profundo de las teorías sobre la creatividad, las teorías del cine, el cine como medio de manifestaciones y el cine de España como ejemplo. No se debe pasar por alto, que el objetivo general del trabajo es que su resultado se pueda aplicar a otros campos cinematográficos tan sólo variando la muestra y el tema.

Taborda (2014) hace referencia a los creadores del cine de autor al movimiento de la Nouvelle Vague. Según sus estudios, este grupo de nuevos directores pusieron en evidencia la naturaleza de nuevos lenguajes con particulares rasgos de producción. Ellos demostraron que se podía trabajar con equipos técnicos reducidos y con una improvisación de rodaje, sin embargo, en contraste con el Neorrealismo Italiano, no juzgaban con mayor énfasis el sistema en donde se establecieron.

"Ellos pusieron las bases para el cine de autor e intelectual" (Taborda, 2014, p.62).

De cierto modo, la Nouvelle Vague se concibió por una extenuación hacia los artificios del cine industrial. Se parte de un agotamiento que se advierte resentido hacía la industria cinematográfica, pero con la gran semejanza de argumentar un total repudio a la mentira y la ilusión, se rechaza toda teoría y se queda en suspenso.

"Al igual que la Nouvelle Vague plantean una manera de hacer cine, no sé hasta qué punto menos costoso, pero que permite una mayor libertad" (Taborda, 2014, p.63). No habría competencia para poder distinguir entre a un director de cine autoral con un director artesano (clásico técnico).

Por otro lado, según Taborda (2014), el cine de autor es aquel que relata una historia, con aportes innovadores y amplio dominio del lenguaje, introduciendo rasgos personales y dejando con el transcurso de la cinta sus marcos autorales. Asimismo, aclara que existen directores con mucho más intelecto que otros, pero también se debe agregar que hay diferentes formas de concebir el cine y, para que este se mantenga en el tiempo, se debe considerar a todos los tipos de espectadores posibles.

Es decir, "Hacer películas basuras, películas entretenidas y obras maestras, por lo tanto, debe haber directores para todo, sin hacer referencia al talento de cada uno o al cine que hagan" (Taborda, 2014, p.112).

Según su posición, es muy probable que un candidato a director de cine hoy en día no desee hacer cine de autor, y si lo quisiera hacer es posible que esa empresa fracase; uno no es autor en el sentido romántico porque uno se lo propone, eso responde a un deseo de ser artista, una actitud falsa y pretenciosa.

"No todos pueden ser artistas y si alguien tiene el sueño de ser artista lleva las de perder" (Taborda, 2014, p.112).

Para Taborda (2014), los que en la actualidad son autores en el cine son personas que sacan sus ideas de su experiencia propia, de su propia vida; y frecuentemente se ven evidenciados en sus protagonistas, en sus relatos. Da lo mismo si realizan una cinta sobre las danzas clásicas, la mafia italiana en NY o sobre los parados.

"Muchas veces el tema es la excusa, el pretexto para alimentar el deseo de contar y construir una historia" (Taborda, 2014, p.112).

Señala que el cine de autor moviliza su maquinaria en el protagonista, en ese personaje dentro del relato que se diferencia, que deja con la boca abierta al espectador; en ese plano que el director fantaseó y que ahora se ha realizado y lo llena de regocijo.

"La sensación que sintió cuando pasó por aquel callejón y se imaginó una historia que visualmente tenía el peso necesario y, por último, el razonamiento o la creencia de toda una vida" (Taborda, 2014, p.112).

Taborda (2014) señala que el cine de autor es el único capaz de manifestar un sentimiento o idea con la mayor fuerza posible. Es el resultado de un intelecto que le pertenece como objeto al director. Es aquel que presenta un alegato sobre un determinado tema; en el cual su visión no está en semejanza de los otros, una mirada que otorga un planteamiento singular de las cosas y contribuye a construir nuevos mundos en la ficción.

El autor en el cine es aquella persona que, tentada por un deseo propio, extrae sus experiencias, su realidad, esas ideas que le son de ayuda a crear un relato, que adentro de las fronteras de la ficción manifiesta sus anhelos, deseos y pensamientos a profundidad. Por tal motivo, redacta un guion o encarga a otro que lo escriba por su persona (Taborda, 2014).

El nuevo autor contemporáneo es un director cuya obra se caracteriza por un estilo, por cómo organiza su materia visual, cómo se expresa en el lenguaje y por el contenido de sus historias.

Tiene la capacidad de producir nuevos planteamientos y propuestas haciendo girar sus relatos en torno a la diversidad del lenguaje del cine y el valor del asunto, dando la posibilidad de un aporte personal como referencial en el sentido de su particular visión y expresividad (Taborda, 2014).

En la citada investigación se intentó unir dos áreas de conocimiento como el cine y la creatividad, que, con el estudio, parecen haber conseguido una nueva magnitud que permite la investigación del cine.

Taborda (2014), concluye, en primer lugar, que el autor en el cine es aquel director que consigue hacer confluír sus ideas con la realización, en un solo producto y concepto, conectando el guion con el lenguaje.

"La clave está en el estilo y en las herramientas personales expresivas, que cada quien emplea para contar historias" (Taborda, 2014, p.108).

El director autor es aquella persona que su temática es la misma y que sus ideas están tomadas de sus experiencias caracterizadas por construir una materia visual particular.

En segundo lugar, concluye que el desarrollo creativo del cine está dirigido por la confluencia entre el proceso de la escritura y la realización del filme, nexo que funda el autor y que fomenta la creación del producto audiovisual que es una película (Taborda, 2014).

El modelo de la creatividad en el director autor es dependiente de la aplicación de los conceptos de expresividad y conexión en una etapa funcional externa y de conexión y expresividad en el ámbito interior.

Para finalizar, se señala que el proceso creativo del cine de España en la década de los 90 en particular, está definido por la fuerza creadora de los directores quienes desean manifestarse de manera comprometida, profunda y sincera, a través de fuertes rasgos autorales y herramientas expresivas únicas.

**Rodríguez, J. (2015). *El sello autoral en el cine de John McTiernan: estilema, tratamiento del género de acción y espectador ideal*. Tesis doctoral, Memoria para optar al grado de Doctor, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, España.**

Rodríguez, en su tesis doctoral tiene como materia de investigación y estudio la presencia o no de un sello autoral en el cine de Jhon McTiernan.

Su objetivo es el estudio del fenómeno audiovisual cinematográfico estadounidense denominado "cine comercial" de finales de siglo XX e inicios de la presente centuria, para poder ser capaz de ubicar sobre un límite de referencia próximo que permita contextualizar la filmografía del director

cinematográfico Jhon McTiernan. Además, analizar la presencia o no de una marca autoral y donde estas se manifiestan con mayor intensidad según su influencia ideológica.

Diseña un modelo de análisis de la filmografía del director para abarcar todos los componentes constitutivos de lo narrativo audiovisual. Se basa en el análisis narratológico por conocer: relato (significado) y discurso (significante). La metodología será la de aplicar los conocimientos de definición analítica a una filmografía cinematográfica narrativa. La cercanía al planteamiento de la metodología queda instaurada desde la misma fuente generadora de los hechos, es decir, la filmografía de McTiernan, con lo que los resultados se concentran en su perfil natural.

El método de Rodríguez consiste en plantear un factor basado, de forma concisa, en una unidad de análisis textual-audiovisual que desea descifrar la fisonomía de forma e índole temática de la obra de cualquier director de cine; en el caso de la tesis, Jhon McTiernan. Se fundamenta en el ejercicio de la aplicación certera de teorías generales, a las cuales se les sumó el cine que tiene todo autor, y lector, con la que se ve enfrentado el relato audiovisual del cine y que va delimitar sus influencias.

Rodríguez (2015) señala al autor como el creador de una obra audiovisual, un director que contribuye una psicología, una vida, una personalidad, incluso una visión propia del mundo. Centra su cine en función de su propia experiencia y un deseo de manifestación personal.

"El autor es por encima de todo un comunicador de cosas y hechos más o menos cercanos a él" (Rodríguez, 2015, p.440).

Afirmando que el cine autoral es un conjunto de normas, conjunto de rasgos y temas, sobre las cuales está elaborada la obra y que genera lo que esta es. Su implicancia se expone a través de las elecciones audiovisuales y rasgos estilísticos, así como en el pensamiento que apoya dichas elecciones, los temas tocados y la forma de resolver los conflictos que el relato presenta

(Rodríguez, 2015).

Lo congruente de una obra depende de la presencia del director, del convencimiento con que sus normas se formen y realicen, del poder con que los planos obliguen al espectador a tener un reconocimiento, sean revelaciones de su presencia.

Rodríguez (2015) sostiene que el director autoral cinematográfico es el responsable de ordenar, idear y concebir las tareas que conforman la realización de una cinta imponiendo siempre su anhelo creador y otorgando un estilo y forma concreta al resultado, que de igual manera puede encontrarse en la preferencia del tema o el tratamiento de la misma, dicho de otro modo, la intención creadora se impone tanto en el discurso como en el relato buscando siempre una estética particular por intermedio de la cual se identifiquen sus películas.

“El director es el verdadero autor en el sentido de que su auctoritas indiscutible logra un producto narrativo de calidad, basado en su sabiduría y en su libertad de creación” (Rodríguez, 2015, p.465).

Asimismo, Rodríguez (2015) hace hincapié en que el director autoral es el verdadero crédito de la película, por encima de cualquier estrella actoral. Frente a la producción seriada hollywoodense impuesta por el circuito comercial de EE. UU, el autor es quien imprime su sello, su experiencia propia e identidad a las películas, que pasa por sus manos para considerarse una obra.

"En definitiva, un autor, en el sentido clásico del término, es un conjunto de obras cuya continuidad temática se caracteriza por un estilo" (Rodríguez, 2015, p.458).

Algunos de ellos se atribuyen, progresivamente, conforme avanza su rótulo de autor en el cine, más funciones dentro de la realización; llámese guion, luz, sonido, montaje, etc. Es por tal motivo, que no se puede hablar de igual

manera de cine autoral en comparación a las películas de género, de serie B o de productoras.

La temática para el director autoral es la de siempre, sea cual sea el guion, es siempre el mismo juicio moral volcado sobre la acción de los personajes con una mirada en particular de las circunstancias (Rodríguez, 2015).

"Una película de autor es aquella que primero tiene un autor y después es una película" (Rodríguez, 2015, p.517).

Rodríguez (2015) resalta como principal obstáculo que se enfrenta todo director de cine para ser catalogado como autor de una obra cinematográfica la imperiosa necesidad de precisar del trabajo colectivo para una producción cinematográfica. El director de cine necesita de técnicos para hacer su cinta.

La investigación lo lleva a la conclusión que demuestra la existencia de un sello autoral en la filmografía de Jhon McTiernan, es decir, la presencia dentro de su cine, de rasgos particulares del director, dentro de la narrativa y estructura fílmica que producen efectos estéticos-accionales para resolver obstáculos comunes dentro del cine de EE.UU.

"Aseveramos, pues, la existencia de un «Sello McTiernan» que se manifiesta en el conjunto de sus obras cinematográficas y que está compuesto por toda una serie de estilemas" (Rodríguez, 2015, p.1305).

McTiernan toma elementos ya establecidos para mezclarlos de una manera totalmente innovadora o que brinda, cuando menos, nuevos significados y sentidos cinematográficos.

"El «Sello McTiernan» destaca de forma particular, personal e intransferible, aunque si imitable, en el plano formal o discursivo" (Rodríguez, 2015, p.1309).

Está combinado por las corrientes estéticas, pensamientos o cánones del



rubro de manifestación particular cinematográfico, así como por cualquier expresión que influya en su mundo, en su cosmovisión, por la coyuntura que rodean sus producciones y por la victoria o pérdida de las mismas (vínculo con el espectador), que, si bien no es determinante o cambia su manera de hacer y entender el cine, su sello como tal, si influencia en su futura elección.

El sello autoral no se ubica en el empleo aislado de específicos recursos, sino en la mezcla de éstos y en la adquisición de nuevos significados asociados a la visión particular, intransferible y particular del cine de determinador cineasta.

"De esta forma es como el recurso se convierte en estilema y el conjunto de estilemas en sello de autor" (Rodríguez, 2015, p.1313).

Cerrando con sus principales conclusiones, Rodríguez (2015) afirma, que el director autor de una película es aquel cuya personalidad domina el equipo, esa persona que ha logrado imponer con mayor firmeza su voluntad creadora.

Es en este punto donde se destaca su trabajo en cuanto a la planificación del grupo técnico, responsabilizándose de todas las áreas de realización y su correcta función, como la de un arquitecto o director de orquesta; cohesionando numerosos esfuerzos y controlando las dificultosas personalidades para poder impregnar su visión particular en el resultado final que se verá en el filme.

**De la Peña, J. (2010). *Universo fílmico y visual de Fernando Fernán-Gómez como autor y director de cine*. Tesis doctoral, Departamento de Bellas Artes, Universidad de Murcia, España.**

De la Peña tiene como objetivo desarrollar un cuerpo teórico alrededor de la figura del director de cine Fernando Fernán-Gómez y comprobar su consideración autoral junto con su coherencia cinematográfica.

Profundizar, exponer y estudiar el mundo y la poética visual del cineasta

generando un escrito con carácter analítico discursivo con la materia planteada para poder generar un corpus bibliográfico completo en torno a la figura autoral cinematográfica y literaria.

Se plantea un análisis general de la puesta en escena clásica en contraste a la de Fernando Fernán-Gómez tomando como muestra su filmografía. Se busca poder reflexionar sobre las interrelaciones de los temas y subjetividad de las cintas para lograr revelar que se trata de un director único e inseparable; valorar sus aportes al mundo del autor en el cine en el marco conceptual que se forma como artista.

De la Peña maneja una metodología de investigación analítica proponiendo la filmografía de Fernando Fernán-Gómez como unidad de estudio y analizando toda su filmografía y práctica artística que busca que estos criterios aporten un enlace entre las diversas obras del autor. El estudio está enfocado en archivos fílmicos nacionales, además del visionado de sus películas y lectura de textos en la Biblioteca Nacional.

El método analítico se enfoca en diversas perspectivas que están direccionadas por el interés de una serie de puntos en común: estudio del contexto histórico cinematográfico en el nacimiento de las cintas, investigación actoral y equipo técnico, y sobre todo un acercamiento particular a cada una de los filmes de Fernán-Gómez para encontrar la conexión autoral entre ellas.

El presente estudio compete dos movimientos por separado: comprensión y reconocimiento. En el punto de comprensión, se relacionan puntos particulares entre sí como parte de un universo más amplio: el conjunto de la película, la secuencia, el plano y el encuadre; obviando la descripción de cada una de las cintas.

Por el lado del apartado de reconocimiento, se distingue u ubica elementos particulares que aparecen en cuadro: personajes, colores, sonidos, utilería, sombras, diálogo, frases, etc. Se plantea una reflexión al cine de Fernando

Fernán-Gómez como director autoral y de qué manera su cine puede ser considerado diferente o particular del resto.

De la Peña (2010) señala al cine de autor como el cine en el cual, el cineasta tiene un rol preponderante al estar basado, en la mayoría de los casos, en un guion propio; y construye su filme al margen de las limitaciones y presiones que implica el sistema de los grandes estudios comerciales estadounidenses; esto le proporciona una mayor libertad a la hora de proyectar sus inquietudes y sentimientos en la cinta, por lo que son reconocibles e identificables los rasgos típicos en su obra.

Dado el espectro amplio del concepto del autor en el cine, la propia manifestación de "cine de autor" trae consigo distintas dificultades de interpretación.

En primer lugar, existe la idea que el director autoral cinematográfico tiene una evolución lineal de su carrera lo cual no es correcto.

“El autor es predecible en relación a sus trabajos anteriores, y esto, a pesar de que se puede observar en ciertas carreras cinematográficas, no es necesariamente cierto, y por supuesto no se reproduce en todos los realizadores” (De la Peña, 2010, p.25).

Por otro lado, el término de "cine de autor" engloba una serie de cineastas fuera del sistema hollywoodense de las grandes productoras, convirtiendo de manera inmediata en "autor" a cualquier realizador que se ubique afuera de ese círculo comercial (De la Peña, 2010).

Esta idea, se fundó en Europa por la innegable influencia del cine asiático; que pasaron un apogeo significativo en cuanto a la comercialización en todo el planeta, así como en su participación en los festivales de cine más representativos del mundo, sobresaliendo el cine de Corea del Sur, Tailandia, India y Japón.

Un tercer caso, es cuando se maneja rótulo "cine de autor" por el simple hecho de que una película es bastante particular y posee rasgos no convencionales que la caracterizan y que van más allá del propio mensaje que se desea transmitir; en alguno de esos casos, convirtiéndose en un clásico o filme de culto.

"En ese caso tampoco se debe considerar cine de autor, ya que se asemeja más al concepto de fetichismo o fanatismo minoritario por la misma" (De la Peña, 2010, p.26).

De la Peña cita a películas como: Cabeza de borrador de David Lynch (1977), El topo de Alejandro Jodorowsky (1970) o The Rocky Horror picture show de Jim Sharman (1975).

Se remarca también, la percepción que se tiene por el término "cine de autor" ligado al "cine independiente", y, si en primera instancia pueden parecer conceptos sinónimos, son en su totalidad diferentes; a pesar de que existen en el mercado cineastas autores realizando obras independientes.

"El cine independiente es aquel que se ha producido sin apoyo industrial o comercial" (De la Peña, 2010, p.26).

La naturaleza de esta rama del cine siempre ha estado presente, sencillamente porque en el mercado existen lugares sin apoyo o prácticamente sin industria del cine que puedan sacar los proyectos adelante con financiamiento del Estado.

"El autor escribe con su cámara como el escritor escribe con su pluma" (De la Peña, 2010, p.36).

El investigador afirma que la puesta en escena cinematográfica no es un medio de presentar un relato convencional estructurado previamente de manera rígida que solo tenga un objetivo narrativo.

La transformación del autor en el cine goza de la posibilidad de convertirse

en un medio de expresión con las mismas capacidades de la pintura o la literatura; en este campo el cineasta puede manifestar a través de la pantalla sus pensamientos más abstractos, sus obsesiones y preocupaciones.

Ese cine cuenta con las herramientas suficientes para poder romper los lazos entre el realismo y los géneros populares abordando un tema por abstruso o especulativo que se encuentre. Las funciones de la creación en primera instancia deben recaer sobre el director autoral, que es el guionista, ya que,

"¿Cabe imaginar una novela de Faulker escrita por otra persona que Faulker?" (De la Peña, 2010, p.37).

Por consiguiente, De la Peña, en su tesis doctoral, concluye que luego de analizar la obra de Fernando Fernán-Gómez, lo define como un autor cinematográfico y tal como expuso Bazin en su postulado, se demuestra su línea artística particular grabada en cada uno de sus filmes; y dado, por supuesto, que hay películas con características más personales que otras, afirma que a lo largo de su trayectoria cinematográfica existe una evolución en su construcción como autor en el arte audiovisual.

La filmografía de Fernando Fernán-Gómez, simboliza el prisma de sus rasgos más íntimos, y el rasgo de una forma irreplicable en otro director.

"Pertenece a los directores que configuran un mundo propio, que puede gustar o no a los demás, pero que es auténtico y personal" (De la Peña, 2010, p.407).

De la Peña (2010) señala que su presencia autoral es tan clara que su cine resulta único, íntimo e intransferible. El control absoluto que se registra en las áreas de la realización y se ve reflejado en sus películas garantiza un proceso de exclusividad en la proyección, convirtiéndolo en un corpus artesanal en el cual cada huella tiene un estilo consolidado, con profundos surcos de injerencia autobiográfica.

Asimismo, concluye que su obra es muestra de sí mismo como autor porque

su cine es ejemplo de todas sus virtudes y defectos volcados en sus personajes. Es desde ese punto que se ha podido rastrear la huella autobiográfica del director y descubrir entre el personaje y el hombre su postura ideológica y sus inseguridades. Su experiencia es elemento vital de su producción artística, por un lado, con el recuerdo y la memoria que se han erigido como elemento central de toda su creación en película como *Manicomio* (1954) o *El mensaje* (1955).

## **TESIS NACIONALES**

**Del Río, S. (2004). *Fresas salvajes y Persona: el encuentro con uno mismo y las relaciones humanas en el cine de Ingmar Bergman*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.**

La presente tesis tiene como objetivo el análisis de la obra cinematográfica de Ingmar Bergman a través de dos filmes, *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966), producidas en contextos históricos culturales distintos, lo que permite generar comparaciones a nivel de fondo y forma.

El objetivo es estudiar la evolución del pensamiento en la obra del cineasta frente a temas que son particularmente existencialistas. Dicha temática quedaría en un campo abstracto sino fuera posible por una puesta en escena cinematográfica; lo que implica un análisis de recursos del lenguaje, diálogos, dramaturgia y personajes.

La tesis busca conocer como el cineasta pone en pantalla sus características existencialistas; se trata de contemplar la manera y el contenido, su mirada, las imágenes y sensaciones que a lo largo de su filmografía son producto del talento artístico y el empleo de la noción de los recursos del cine.

Se busca conocer la manera que Bergman hace visible lo subjetivo, como el director aborda las inquietudes existenciales; es decir, lo abstracto, aquello que lo ubicamos en la subjetividad personal, para emerger a la pantalla y proyectarla a un público, como en un espejo. Para efectos del estudio, se ha

elegido particularidades de la existencia, a modo de matrices investigativas en el director: las relaciones humanas y el encuentro con uno mismo.

La metodología de investigación aplicada comprende el análisis del universo de la obra cinematográfica de Bergman, el estudio de publicaciones en referencia al director, las variables señaladas como: el luterismo, el existencialismo y su contexto sueco además de entrevistas con expertos en la materia.

El espectador que ve por primera vez una cinta de Bergman, y su expectativa cinematográfica aún no está condicionada por el alud comercial hollywoodense, puede verse interpelado por temas que acusa una vivencia y concepción diferente a la de la región: la formación conservadora, la experiencia en la Península Escandinava y la presencia de ciertos referentes del arte y la filosofía; con los cuales Bergman construye su obra autoral.

Del Río (2004) presenta al autor como lo define a Ingmar Bergman, es aquel cineasta que tiene temas recurrentes y que encuentran su razón de ser en su propia subjetividad y en las preocupaciones que lo agobian a lo largo de su vida. El análisis de un autor cinematográfico, tiene en cuenta las experiencias del propio creador porque su cine se centra en su experiencia; el talento artístico de este director se muestra en la capacidad de transferir sus angustias a una película.

En el caso de Bergman, es innegable el influjo religioso como consecuencia de haber vivido en un clima luterano, razón que no solo explica debido a la comunidad protestante sino, ante todo, por participar en carne propia de un entorno familiar con un padre a la cabeza, que a la vez fue pastor, y que vivía la religión en forma rigorista y pura.

Como lo precisa, la temática es sacada de la experiencia propia del autor y volcada en la ficción, su punto de vista sobre Dios y la familia están presentes en su obra.

Del Río (2004) señala que el autor en el cine es todo aquel director que desea hacer del cine un medio de expresión personal.

"Lo que implica realizar películas con libertad, teniendo en cuenta, pero sin priorizar, la aceptación comercial" (Del Río, 2004, p.9).

Considera a la dirección autoral como un gran modelo de cine pues constituye una categoría ideal del realizador cinematográfico que ha podido construir una obra dentro del arte, ajena a condicionamientos y presiones, libre de tiempo y a sus propios ritmos de producción.

El cine de autor se mantiene sobre estas bases como referente universal dado que no pierde vigencia por el continuo avance tecnológico que disminuye los costos de realización. Cada espectador y crítico es capaz de distinguir en la filmografía de un cineasta autoral una huella personal e intransferible.

"Se trata de un estilo –ya sea formal y de contenido- que trasciende las diferencias de cada película" (Del Río, 2004, p.54).

En el caso de Bergman, gustó de experimentar con la luz y los planos, pero sin dejar que los temas y rasgos cambien.

"Su temática es abordada desde una puesta en escena propia, un estilo visual y sonoro que incluye atmósferas, ritmos, tonos y sensaciones" (Del Río, 2004, p.55).

El cine del director sueco está inspirado en temas personales, como la angustia frente a la existencia del hombre, su origen, el sentido de Dios, las relaciones de pareja, la soledad y la culpa.

Es una realidad que se hace concreta en su cine autoral conformando un mundo particular con un lenguaje particular que contiene motivos recurrentes en características existenciales.



"Definitivamente, se trata de un universo particular, que toca temas e inquietudes universales, configurados por las experiencias íntimas de un director que se comunica por medio de su filmografía" (Del Río, 2004, p.331).

El director es autor en el cine porque una misma puesta en escena tiene que llegar de igual manera tanto al espectador, los actores y al equipo técnico. Siendo este último grupo al primero que debe convencer para plasmar su subjetividad en el rodaje.

El autor sabe que este es un oficio comunitario y debe crear una sensación de intimidad en el equipo, reuniendo a todos sus participantes en las películas con meses de anterioridad al rodaje para describir al detalle lo que quiere de cada uno es su área.

El autor debe generar en los técnicos una sensación que cada individuo está trabajando junto a los demás miembros como una importante pieza en el engranaje de esta ficción que lleva una subjetividad en particular en común.

El estudio del cine de Bergman, que tiene como muestra dos de sus cintas más importantes *Fresas salvajes* (1957) y *Persona* (1966), concluye que el director autoral se vale de todo para presentar sus problemas personales en su filmografía a través de sus personajes y son ellos quienes toman esa subjetividad y la interiorizan.

De acuerdo a su construcción; cada personaje de su cine se ha visto asalto por interrogante y dudas de la vida del director; que ahora son de su propiedad impulsándolo a la reflexión al momento de enfrentar un obstáculo.

Asimismo, De la Peña (2010) concluye que el conflicto con el espacio y contexto devela la personalidad del director en sus películas. Los acontecimientos que se van descubriendo cuestionan la existencia de sus protagonistas lo cual resulta trascendental en su evolución. Por ejemplo, el huir de la monotonía y sumergirse en una alegría fugaz en un lugar apartado

a tus condiciones, como sucede en ambas películas con un anciano y la mujer en la playa.

En su obra cinematográfica, no es rareza presenciar como un personaje enfrenta su estado actual, su pasado, sus miedos, su destino final e incluso sus decepciones y deseos permitiendo que la personalidad del director se exprese en pantalla.

El conflicto interior de sus personajes tiene la particularidad de manifestarse mediante elementos que se representan en una realidad y se ven configurados de acuerdo a la subjetividad del director. La soledad, el tiempo o la muerte adquieren contextos personales.

Es decir, el tema de la muerte rompe las fronteras físicas para manifestarse como un condicional espiritual en los personajes.

"Ya no se trata de una muerte biológica, sino de una muerte en vida, de modo que esta palabra sugiere la cesación de funciones tan vitales como la capacidad de relacionarse con los demás" (Del Río, 2004, p.313).

De igual manera con el tema del tiempo, este pasar de ser una realidad marcada por el reloj a una condicional marcada por el ritmo del personaje, cuya mente se ve divagante por los diversos obstáculos del relato, evocando recuerdos y siente las consecuencias de su pasado que refuerza su condición decadente actual.

Es así como la soledad no solo significa estar faltar de compañía sino la paradójica situación de estar rodeado de otros personajes sin tener la atención de ninguno ya sea porque nadie se identifica con esas angustias o la incapacidad de dar alguna solución a las inquietudes existencialistas que el autor impregna en sus protagonistas.

"Llama la atención el empleo de todos los recursos para transmitir el interior del personaje" (Del Río, 2004, p.314).

En ese campo, se concluye que las herramientas audiovisuales no solo representan la solución técnica de una escena sino los movimientos de cámara junto con el tratamiento de la luz construyen el arco de transformación de los personajes en su búsqueda por darle solución a sus conflictos internos.

"Prueba de ello es la iluminación, que película tras película, ha ido demostrando sus innumerables posibilidades para fotografiar el alma del individuo" (Del Río, 2004, p.314).

Para finalizar, el cine autoral de Bergman manifiesta una capacidad en resolver conflictos interiores de los personajes empleando al otro porque todo parece tener el mismo cause hasta que se revela otro personaje que desde su propio punto de vista cuestiona al protagonista.

Es el personaje secundario quien pone al descubierto la carencia del principal, porque es de manera indirecta víctima de sus conflictos.

"A través de caracterizaciones dicotómicas, los personajes se cuestionan, irritan, enseñan y se interpelan mutuamente" (Del Río, 2004, p.315).

Son parejas que colapsan catalizando los problemas personales del otro. Una subjetividad del director referente a su temática sobre la no existencia de Dios en la cual el protagonista se aferra a sus relaciones personales que terminan siendo un infierno. La imposibilidad de amar.

**López, A. (2015). *La Dirección de Arte en el cine contemporáneo. La evolución de la Dirección de Arte en el desarrollo de la acción dramática: el caso de Edward manos de tijeras, Mujeres al borde de un ataque de nervios y Oldboy*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.**

La citada tesis tiene como objetivo principal conocer como la dirección de arte en este cine de autor contribuye al desarrollo del relato en tres cintas con rasgos y temáticas diferentes como: Edward, manos de tijeras, Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios, y Oldboy. Reconocer las particularidades visuales que marcan el director y el comportamiento de la utilería en la puesta en escena.

La metodología tiene un corte cualitativo. Una serie de interpretaciones a este cine de autor en particular que hacen de su mundo algo visible, transformable y convertible en una serie de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Se estudia la naturalidad de sus circunstancias y se interpreta los fenómenos que sus personajes le otorgan. Un estudio de análisis que busca interpretar como cada elemento que construye la dirección de arte bajo el mando de un autor contribuye al desarrollo del relato.

López (2015) expone que el cine de autor es una representación de satisfacción que tiene origen en la experiencia propia de la estética, en la que el espectador logra alejarse de la realidad, de las fronteras sociales y culturales para entrar en una realidad paralela.

"Por tanto, una película puede ser calificada como una obra estética porque contiene una cualidad única, en todas las áreas pertinentes" (López, 2015, p.34).

El cine de autor comunica a través de una cualidad visual propia y única con la que se genera un concepto logrando contextualizar el relato y generando esa relación de confidencialidad con el espectador.

El cine autoral requiere de formas de creación particulares en el manejo del lenguaje cinematográfico mientras que el cine clásico comercial cuenta con códigos en su puesta de escena común y sencilla que pueden ser descifrados por cualquier espectador dejando de lado el tema económico.

"Si se menciona que el cine de autor se distingue por tener mayor personalidad en cuanto a forma y fondo, se podría agregar que no es

necesariamente un cine independiente" (López, 2015, p.43).

Asimismo, la creatividad es lo que distingue a los artistas uno de otro. Aunque parezca obvio, muchos de los cineastas que desean ser catalogados como autores copian los rasgos estilísticos de otro director lo cual los invalida de entrada (López, 2015).

López (2015) afirma que el cine de autor es creativo por naturaleza, ya sea porque es un cine que gira en torno a la personalidad de alguien en particular, y su manejo del lenguaje se ve diferenciado porque representa a una persona distinta en cada uno de los casos. Es una experiencia de reflexión estimulante a través de la creación y producción de una obra auténtica.

Por otro lado, López (2015) señala que el cine de autor logra concretar nuevos mundos audiovisuales, distintos a los que se está acostumbrado y expuesto diariamente.

Un director en el cine puede ser catalogado como tal porque su película es una obra estética que contiene una cualidad particular en todos sus elementos, el arte dentro la escena mantiene un código en cuanto a la paleta cromática, la utilería, el vestuario, maquillaje y peinado que va en relación a la personalidad del director y no del guion cinematográfico.

Las razones por las cuales un director hace arte son más que todo por una necesidad de mantener la ilusión y la necesidad de expresarse dentro de un mundo con sus propias reglas. La mezcla entre la ficción extraída de la realidad a través de imágenes y sonido es solo una justificación para exponer una experiencia en particular.

La citada investigación, gracias al análisis de las matrices desarrolladas y las características visuales expuesta, llega a la conclusión que la propuesta estética de la dirección autoral en la cinta Edward, Manos de Tijeras puede definirse como una estética de contraste en la que se ubican las tonalidades oscuras y claras, una estética gótica expresionistas popular de EE. UU en la

década de los años 60.

Por otro lado, la estética en el cine de autor de Almodóvar, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* la define como popular kitsch de los 80s con un rojo pasión como color predominante. Además, la estética que presenta el filme de *Oldboy* es una estética fría popular oriental, que juega con los kitsch, moderno, minimalista y tecnológico.

Los tres directores autores presentan una evolución a lo largo del relato que se forma a partir de puntos visuales del arte en el vestuario, principalmente en los protagonistas, y en los decorados con el paso de un acto a otro. Cada modificación que va experimentado los personajes con la aparición de los obstáculos significa un cambio de pensamiento y humor; una evolución ligada al desarrollo de la acción que va de la mano con el conflicto espacial.

## **1.2 Bases teóricas**

### **1.2.1 Modelo teórico**

El cine autoral, dentro de la teorización sobre el arte a partir de la década de 1950 en adelante, generó un concepto que hasta la fecha es cuestionable y contradictorio por distintos investigadores como los que se van a presentar a continuación.

La historia del cine, la aparición del rótulo "autor" en el arte audiovisual, y este dentro su cinematografía particular inaugural, son estudiados como textos investigativos que aportan a la formación tanto de carreras audiovisuales universitarias como escuelas de cine a nivel mundial.

Con el deseo de construir un objeto propio de estudio y análisis sobre el cine; el autor se ha convertido desde la década de 1950, en el núcleo de la discordia entre el área de la realización y la crítica según el proceso de producción cinematográfico hasta la proyección final de una película.

¿Quién es autor en el cine? La primera discordancia que se puede ubicar de manera explícita tiene un carácter terminológico por la categoría artística que se le otorga al director desde un legado romántico grabado por los críticos cineastas franceses de la Nouvelle Vague quienes formaron parte de la producción de un nuevo cine lleno de subjetividad, en contradicción al *star system* americano.

Sanderson (2005) señala a este grupo de jóvenes críticos como personajes que reconocieron elementos recurrentes en las obras de un particular grupo de cineastas; fueron ellos los responsables de la elaboración de manifestaciones artísticas cinematográficas en una época de la historia donde la disciplina del cine era considerada menor en comparación a otras disciplinas canónicas del arte.

Pulencio (2008) sostiene que el movimiento Nouvelle Vague fue una audaz síntesis entre las formas narrativas propias del cine clásico de Hollywood explotadas de manera particular por un grupo intelectual de directores de los cuales aprendieron a dirigir, más, las enseñanzas del Neorrealismo Italiano lo cual les permitió integrar sus temáticas de manera eficaz dentro de una producción de bajo costo.

La Nouvelle Vague fue entonces el movimiento el cual abrió la conciencia del espectador frente a la extrañeza que simbolizaba el trabajo de un realizador cinematográfico explorando sus rasgos culturales, finalizada la segunda guerra mundial en la que se encontraba Europa y donde no cabía la posibilidad de una reconciliación estética como política.

Su fenómeno, su importancia y su estudio han fomentado grandes debates a nivel teórico. Ya que este concepto sostiene una condición tanto natural como personal de sus circunstancias; todos los cineastas son distintos, todos piensan diferente y todos harían cintas diferentes con un guion cinematográfico en común así estén direccionados en una sola corriente.

Pulencio (2008) recuerda que la concepción del cine de autor a través de estos jóvenes franceses dio pie a la constitución de una nueva forma de hacer cine en el mundo entero. Donde la figura del director está por encima a la del productor. Es una inversión de los valores que le da una vuelta por completo a la organización institucional impuesta por Hollywood. La Nouvelle Vague logró que las consideraciones artísticas junto con los valores estéticos estén por encima de la percepción económica. Desde esa fecha, es el productor quien trabaja para el director y no al revés. Y si el director escribe su propia película, mejor aún.

Sin embargo, ¿Quién es autor en el cine? La aparición de la autoría en el arte audiovisual destapó un área de conocimiento aplicable a muchos ámbitos de estudio tanto sociales como científicos, encontrándose zonas ambiguas que se pueden polemizar dejando de lado el proceso de ubicación en el modo que el autor aparece en el radar de los estudios sobre el cine antes de la fundación de la revista Cahiers du Cinema.

Pulencio (2008) sostiene que el nacimiento de la autoría cinematográfica se debe gracias a dos aspectos diferentes entre ellos: la ruptura en el modo de producción y la dimensión estética. El primero constituido desde la aparición del Neorrealismo Italiano que situó una dimensión material del concepto y el segundo, desde el punto de vista que toma en relieve la estructura de la narración representada por *El Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles.

La concepción del término en estudio, en paralelo al fin de la época dorada hollywoodense, generó posturas ligadas a lo histórico, económico, cultural, social y político que determinaron si una película era considerada de autor, independiente, clásica o comercial con el paso del tiempo. Dicha clasificación dividió al cine de ficción a nivel general en dos grandes grupos promoviendo que ambos modelos de cine sean comparados en dos familias con particulares características.



Se ubicó al cine clásico que mezcla su definición con el abordaje de los géneros clásicos (melodrama, comedia, terror, ciencia ficción y western) adherido a un sistema de producción proveniente de los grandes estudios cinematográficos arraigados en EE. UU; por otro lado, el cine de autor con un desarrollo independiente aprovechando los recursos tecnológicos de bajo costo para generar películas donde el director es lo más importante del proceso alejados de Hollywood y sus estereotipos.

Sanderson (2005) recuerda que el género cinematográfico había instalado un pacto entre la industria y el espectador, el público entraba a sala a la espera de satisfacer sus ansias por la clara adscripción de la película anunciada; con la irrupción del cine de autor, se estableció un proceso paralelo de reconocimiento de una película autoral por dos principales coordenadas: tema y estilo.

Pulencio (2008) califica al cine de autor como un espacio de rebeldía cinematográfica. Donde la obra es nula de poder ser calificada por género, mientras el cine clásico y/o comercial puede dividirse en paquetes de consumo, el cine autoral tiene como característica visible la singularidad por la naturalidad de su creación. Es un espacio que ha sido concebido por la ruptura leyes que rigen la realización a un avatar comercial.

Por otro lado, en contradicción desde su nacimiento, la puesta en escena cinematográfica autoral, no cuenta hoy en día con una hegemonía de género. La definición era concisa: cine de autor.

Esta figura era señalada de manera tajante dejando a la mujer apartada dentro de la ocupación. Desde la concepción de la autoría en el arte audiovisual, tallado por los Cahiers, es sobresaliente que, con el paso de su historia, por ejemplo, nunca una mujer haya ocupado el puesto de jefatura de redacción de la revista.

Gracias a la continua lucha por la igualdad de género, la dirección de cine, en gran parte del mundo, les abrió las puertas a mujeres como Claudia

Llosa Bueno quienes dirigen películas con propios rasgos estilísticos como temáticos.

Se puede distinguir, en esta evolución del concepto, un intento de afianzarse en el campo cultural desde su concepción; cuestión de cierto modo logrado porque hasta el día de hoy, contando como ejemplo las próximas investigaciones a presentar, se debate aún por la materia.

Así como las décadas siguientes a la Nouvelle Vague vieron pasar desde el desarrollo de teorías fílmicas hasta posicionamientos posmodernos que cuestionaron al cine autoral o lo demolieron, el autor en el arte audiovisual pervive hasta la fecha para continuar siendo refutado, su postura dentro de la gama que ofrece el cine resiste y seguirá resistiendo al colectivismo comercial.

Su imagen, según lo próximos investigadores, será determinante en su propia construcción y definición ofreciendo un objeto de estudio en el que se debe profundizar al ser un fenómeno inquietante que converge y contiene el grueso de las teorías de la persona junto a la subjetividad en la historia del cine.

Y porqué tal vez, este cine sea el único que tengan un aporte a la sociedad y a las investigaciones desde el punto de vista artístico, filosófico, sociológico e icónico; dejando que la incursión de la tecnología desde su concepción sea bien recibida sacando un provecho artístico y no gratuito por estrategia de venta.

### **1.2.2 Puesta en escena**

El cine inició su recorrido histórico como un invento científico de los hermanos Auguste y Jean Lumière, presentándose ante un pequeño grupo de investigadores en un bar francés hace más de cien años atrás; un espacio donde una innovadora propuesta sobre imágenes (y luego sonido) trasladó los sentidos de sus primeros espectadores hacia una

superficie rectangular permisiva, en donde se sintieron vulnerables por unos instantes.

Un espacio íntimo; que se vio relacionado por los personajes y sus roles en pantalla, y tuvieron, a través de la puesta en escena cinematográfica, la primera oportunidad de entrar en el sentir del público espectador.

Salida de los obreros de la fábrica (1895), se filmó tres veces, en primer lugar, se colocaron a los obreros mejor vestidos adelante, luego se coordinó su desplazamiento, y para la última toma se colocó un caballo. Esta película podría ser catalogada como un documental, pero de lo que no queda duda, es que, desde su primera proyección, el cine, ha tenido una puesta en escena dirigida por alguien con una sensibilidad y estética en particular.

Rousseau (2016) manifiesta que la puesta en escena tiene una noción difícil de conceptualizar porque es muy amplia por su misma naturaleza artística. Su espectro llega desde el punto de vista del autor hasta el espectáculo en general. Pone sobre la mesa el ejemplo de una pelea de box, que se podría considerar como una puesta en escena, donde; el dispositivo, espectador, emoción participan de manera activa en un organismo deportivo. En el caso de la cinematografía, el dispositivo vendría a ser la cámara, y el encuadre el punto de vista del espectador que define y dibuja la escena.

Desde una mirada ontológica, el cine marcar un temor, una paranoia según sus componentes. Como aquel acontecimiento de los espectadores saliendo disparados de sus butacas por un plano de un tren que se dirige a tiro de cámara. Desde ese momento hasta la actualidad, se ha pasado por una transición que en este tiempo permite reconocer a esa película como una mirada a través de una puesta en escena, que hoy no atemoriza a nadie sino todo lo contrario.

Ese mundo representado por la diégesis nos da lugar como espectadores

al reconocimiento, es ese espacio al que nos dirigimos y creemos real. El espectador es testigo de un universo y de algo más allá también, el cine desplaza nuestra mirada hasta donde la realidad no nos muestra.

Es por tal motivo, que, si un director de cine no se considera solo un técnico, su puesta en escena tendrá que ir contra la vergüenza al fracaso. Su técnica tendrá que demostrar su manejo del lenguaje y no ser este quién lo maneje a él llevándolo al mediocre común denominador.

Constituye el instante en que se define el mundo que va a exponer el cineasta, determinando los elementos particulares según su preferencia y manejo de herramientas cinematográficas.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) señalan a la puesta en escena como el concepto que describe la familia de elementos que construyen la representación audiovisual, partiendo de la composición, puesta en cuadro, el sonido, la luz, los decorados, el atrezzo, el vestuario, la caracterización, etc., hasta la performance actoral.

Perona (2010, p.45), manifiesta: "La puesta en escena comienza con la escenificación y visualización de las acciones dramáticas en la escritura del guion".

Perona (2010) define a la puesta en escena como la actividad en la cual se diseña, prepara y dispone al mundo inaugural (documental o ficción) con miras a ser llevado a una exposición fílmica o digital.

Rousseau (2016) afirma que la puesta en escena existe en el momento que está relacionado y agrupada la realidad del mundo, sea con o sin intervención para la ficción con el dispositivo cámara. La puesta en escena es una intervención sobre determinada realidad llevada a la pantalla.

Un concepto que engloba la disposición, selección, y presentación de las piezas que construyen ese nuevo espacio. Son componentes, tanto

visuales como sonoros, que construyen una realidad en la ficción como en el documental.

El término de puesta en escena tiene sus raíces en el teatro, *Mise-en-Scéne* como se denomina en Francia y *performance* en inglés. Desde su concepción se empleó para poder explicar la manera en que se colocaban los elementos visuales sobre la escena de un director teatral. Con el paso del tiempo, el término tomó una connotación especial para la crítica cinematográfica adquiriendo otro matiz en el séptimo arte.

Se hace referencia a la composición del plano de manera individual, según las relaciones entre los personajes y el decorado, la luz, los patrones de la paleta cromática y el comportamiento de la cámara según su ángulo.

"La puesta en escena involucra valores temáticos y estéticos" (Perona, 2010, p.46).

Dependiendo de la obra puede predominar un rasgo en la puesta sin que esta pierda presencia en su conjunto. Una obra de teatro, una película, un programa de tv, hasta un simple video, es ante todo una expresión del lenguaje, un sistema que presenta y produce la significación en el receptor fruto de la creación e invención particular de un realizador que sustenta, en la mayoría de casos, un equipo como complemento.

Magny (2005) señala que la realización puede estar a la par de la puesta en escena ya que el autor hace real algo que no lo era. Es poner en lugar cinematográfico (tiempo y espacio) elementos preexistentes. Nace a partir de la necesidad de exponer el cuerpo frente a la cámara en un mundo inaugural.

Poner en marcha la puesta en escena es "Estructurar los componentes de ese hecho del lenguaje de modo que adquieran plenitud de significado y reducir o anular los factores insignificantes" (Perona, 2010, p.46).

Perona (2010) expone que es aquel lugar donde habita la facultad para poder reconocer un filme. El espacio donde el espectador puede observar la estructura del lenguaje, su carga ideológica y el reconocimiento del código comienza a generar un significado al tiempo del registro manipulado por la dirección.

Brodwell y Thompson (2002) manifiestan que la puesta en escena es poner en escena una acción estipulada en el guion. Es la expresión del control que maneja el director sobre lo que aparece en la imagen cinematográfica, llámese decorado, iluminación, vestuario, actores. Al tener el manejo de la puesta en escena, el director escenifica el hecho para la cámara.

Una forma de lectura que plantea no solo un desafío al conocimiento del público, sino que, es consciente de su régimen de lectura reconociendo citas de otros cines que sostiene una complejidad, caso como la obra de Quentin Tarantino.

Perona (2010) afirma que la puesta en escena es, dentro de la evolución de una película, el núcleo que determina el resultado final en cuanto a lo narrativo, estético y temático. El proceso fundante que se inicia desde la idea disparadora que se escribe en un guion cinematográfico, se concentra en la puesta del rodaje y se finiquita en la etapa de montaje.

Brodwell y Thompson (2002) señalan al realismo como criterio de valoración dentro de la puesta en escena, el espectador recuerda el fragmento de una película y lo juzga a menudo en relación a la puesta en escena por su grado de realismo. Un auto puede parecer realista para el período que trabaja la diégesis, pero un gesto puede estar desactualizado en la interpretación actoral.

Se origina el mundo inaugural que desarrolla el director en su mente, con la visualización de sus componentes que lo construyen y la combinación

de lo mismo.

"Se basa en la inteligencia del director para manejar creativamente la imaginación y elaboración de situaciones dramáticas, la dirección de actores, la iluminación y el manejo de la puesta de cámara y sonido" (Perona, 2010, p.67).

Este conjunto de elementos que construyen una película lleva una coherencia que se concreta al resaltar el estilo y punto de vista del autor de la obra sobre el tema tratado generando un sello personal autorizado.

La puesta en escena es una cadencia que nos da la posibilidad de descubrir una matriz con sustento por el territorio de un mundo no experimentado previamente; de lo contrario no se puede explicar cómo una persona que nunca fue al cine puede entender una película sin haber tenido alguna experiencia previa.

El acontecimiento imaginario que surge de lo discontinuo y el extenso mundo que queda fuera de lo proyectado le da la posibilidad a la puesta en escena de desdoblarse nuestra participación, nuestra imaginación en el espacio total de la mirada, estimulado por el destello de la pantalla. Una imagen colocada en síntesis que indaga diversas miradas.

Brodwell y Thompson (2002) resaltan que la puesta en escena es una técnica que posee la facultad de trascender en el concepto habitual que tenemos sobre la realidad, como el cine de Melies, que le dio pie a crear un mundo totalmente imaginario en el cine.

Cuando se observa un filme entramos en un mundo nuevo, reconocemos personajes, lugares, costumbres desde una perspectiva diferente a la nuestra. Cada película expone algo nuevo, nos cuenta un relato desde otro punto de vista de un tema posiblemente ya tocado a lo que hemos vivido.

Perona (2010) señala que la puesta en escena es la acción de construir un mundo para que este sea contemplado por alguien desde un punto de vista distinto. Un mundo inaugural para que los espectadores se sientan privilegiados de disfrutar de él, puedan créelo y asumirlo como propio mediante su reconocimiento.

Este mundo lleva un conjunto de elementos en una forma que se relaciona en pro de un objetivo: darle lógica a un sistema inexistente, conseguir que esta maquinaria funcione de manera veraz. Sus elementos no son partes independientes ya que existen infinitas relaciones que se afectan entre ellos por cada decisión tomada.

Para que la puesta en escena se pueda poner en marcha se necesita del director ya que va a ser él el responsable de tomar las decisiones sobre cuáles van a ser los elementos que direccionen su visión en este mundo. Todo está direccionado a favor de un relato, existe un guion, es decir, existe una historia en papel; para que el cine logre contarla necesita de la puesta en escena por parte del director. Para colocar el "como" va a contar ese relato.

El director es el integrador y organizador de todos los elementos de la puesta en función de su punto de vista con respecto al relato. El encargado de las decisiones y poner en armonía todos los elementos con un objetivo en común. Todas estas piezas de la puesta en escena estarán administradas a su favor, cuando una intención es concreta, tanto más sencillo resulta una puesta con justificación lógica integral.

Perona (2010) manifiesta que la puesta en escena se concibe como una evolución progresiva y compleja que lleva características particulares según la estación donde se encuentre. No se construye, como se cree, en la etapa única del rodaje, su creación, diseño y configuración de particulares se lleva a cabo tanto en el momento de desarrollo de proyecto donde se trabaja el guion literario para luego pasar al guion técnico, después en la etapa de producción, se graba exponiendo sus elementos



y al final, en la post producción, se concreta gracias al corte por montaje.

Perona (2010) señala como características de la puesta en escena cinematográfica un mundo que cuenta con discurso audiovisual real o artificial. Ya que, desde la realidad física, la percepción del hombre es un continuo reconocimiento de espacio y tiempo, estos componentes son reconocibles, pero no independientes.

Desde el área del lenguaje del cine, la realidad no se puede representar de una manera completa y directa. El código audiovisual contempla una representación de signos sonoros y visuales donde quedan abolidos el tacto, el gusto y el olfato de ese mundo representado.

El discurso real, tiene como característica la intención de representar, con la mayor cercanía, las dimensiones espacio temporales del mundo en referencia. El discurso artificial, tiene características distorsionadas adrede, o los elementos aplicados en el discurso hacen referencia a una realidad física inexistente.

Brodwell y Thompson (2002) aseguran que la puesta en escena interviene en la acción del argumento de manera fundamental, debido a que las acciones que se observan de forma directa constituyen el argumento del filme. Pero los elementos de la puesta, a su vez, pueden añadir información al relato. Si un detective descubre el cuerpo muerto de un hombre, el espectador puede imaginar un asesinato.

Por otro lado, está el tiempo representado en el código cinematográfico de la puesta en escena que puede ser real o fílmico a su vez. El tiempo real es cuando el registro y su exposición en el lenguaje se ajustan al igual que el tiempo físico de rodaje (plano secuencia) y el tiempo fílmico cuando tanto la representación como el registro alteran la frecuencia, duración y/o orden de los acontecimientos.

Estas características ayudan a la construcción de la puesta conformando

la realidad según sea el caso la cual tiene una necesaria derivación en la concreción del relato audiovisual. Este proceso compromete, en contrapunto, la reconstrucción espacio temporal por parte del público, quien es el que le da una lógica en su visión de los hechos. En su interpretación de los acontecimientos según sus referencias donde se podrá concluir si comparten la visión del autor.

Cuando se señala el espacio fílmico como característica de la puesta en escena es porque aquella imagen delimitada por el cuadro más la porción que no aparece dentro, está integrada de igual manera y puede ser reconocida por el espectador gracias al fuera de campo, recurso facilitado tanto por la imagen como sonido.

La puesta en escena tiene la particularidad de crear una situación dramática que se registra y se produce al mismo tiempo. Esta técnica cuenta como base el planteamiento de acciones dramáticas en un decorado, con actores generando diálogos y acciones, por su lado, la puesta de cámara y la toma de sonido directo se apega al momento tratando de captar con la mayor creatividad y frescura el evento.

Brodwell y Thompson (2002) resaltan que, por lo general, la puesta en escena dirige las expectativas del espectador sobre las acciones del relato casi continuamente. Si dentro de la diégesis alguien se esconde en una joyería en el primer actor, el público espera ver si es descubierto. Estas expectativas se basan a menudo en la convencionalidad del género. La puesta no funciona de manera aislada, sino en relación al sistema aplicado dentro de la narrativa del filme.

Perona (2010) añade a la planificación minuciosa del guion detallado al extremo en un *story board* como otra característica fundamental en la puesta en escena.

"Una vez precisada y organizada la Puesta en Escena, el rodaje y el montaje se convierte en un acto mecánico" (Perona, 2010, p.67).

Esta manera de planificar el trabajo la tuvieron Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Tomas Gutiérrez Alea, entre otros. En la mitad del espectro que existe entre la improvisación de resolver problemas dentro del rodaje y la más detallada planificación de esta previa grabación, los métodos o criterios tendrán un mismo final si los elementos ya están definidos.

Perona (2010) en cuanto a los tipos de puesta en escena manifiesta que existen tres:

- a. **Puesta en escena propiamente dicha:** es el trabajo de preparación, armado, diseño y disposición de todos los elementos y factores que van a **componer la imagen** como patrón dentro del filme.
- b. **Puesta de cámara o puesta en cuadro:** variante que hace referencia al modo de construir la imagen, su presentación y contenido.
- c. **Puesta en serie:** adjuntar los nexos y relaciones de cada imagen en la secuencia narrativa dentro del proceso de montaje.

Los tres tipos de puesta en escena tienen relación directa con los tres momentos temporales de la producción de una película, es decir, desarrollo de proyecto, producción y proyección.

Este proceso es la construcción de la puesta en escena que es compleja y progresiva y que tiene como finalidad la síntesis por medio del relato audiovisual de la visión de un mundo inaugural particular. El director debe reconocer su trabajo en la planificación, un diseño con tinte de ingeniero, que concreta en su discurso y relato. La sensibilidad, destreza e inteligencia en la construcción de la puesta constituyen la prueba de su aprendizaje del lenguaje cinematográfico.

Estas tres tipologías de puesta en escena llevan al resultado de un estilo. Que, según Perona (2010, p.64), es "La forma en que se expresa un

concepto cinematográfico determinado".

Cuando el proceso de los tipos de puesta en escena concluye su ciclo dando un producto artístico audiovisual uno puede ver la actitud y punto de vista del director con referencia al concepto creado dependiendo de su tratamiento a la temática presentada. Ahora, dicha impresión del director por un determinado estilo puede destacarse en las operaciones y elecciones hechas por él a la hora de ejecutar la puesta en escena, cuadro y serie.

Estos tipos de puesta en escena varían según el medio de expresión y comunicación. La forma, característica y resultado que toma cada uno según la plataforma puede ser diferenciada y comparada. Estos manejan una puesta con peculiares limitaciones y facultades al cine, ya sea el teatro, tv o vídeo.

Perona (2010) expone que la función de la puesta en escena, se puede reconocer en dos momentos de un esquema inseparable, comunicativo y complementario. Uno hace referencia al contexto de la exposición y el otro al contexto de recepción. El primer momento es producto del trabajo del autor del filme, y el otro es resultado de la actividad de interpretación que realiza el público al ver la cinta.

El director tiene el objetivo de construir un relato de un mundo inaugural y la función del espectador es poder reconstruirlo. Para el autor el objeto de trabajo es la representación de su trabajo, mientras que para el espectador es la percepción activa mediante su imaginación del mundo expuesto.

"Ambas funciones son actitudes creativas con relación al significado de la obra" (Perona, 2010, p.49).

Y es que, una película es un producto artístico audiovisual que lleva consigo un acto comunicativo, este tiene una intención persuasiva por

parte del realizador que está destinado a elaborar una verdad a través del lenguaje.

Al público se le solicita que acepte esa verdad por medio de un acuerdo de credibilidad que se ha establecido tácitamente entre ambos sobre la verosimilitud de la puesta en escena. Este mecanismo de representar el cine tiene dos vías a nivel general, ficción y documental, las cuales no son antagónicas ya que coinciden en que ambas necesitan de la puesta en escena. Ambos son discurso y relato, alejados de la realidad misma. No existe lugar más mentiroso que una sala de cine.

Se puede decir, que en primer lugar existe una construcción de una historia y del contexto que le sirve como marco por parte del director, quien utiliza las herramientas de representación adecuadas en función de su creatividad, subjetividad y talento.

En segundo lugar, está la aceptación de ese relato por parte del público donde toma participación la percepción activa del mismo para poder recrear e interpretar el motivo del mensaje.

Perona (2010), en relación con lo expuesto anteriormente y con el objetivo de estar más acorde en el concepto de sus operaciones, maneja tres procesos fundamentales dentro de la puesta en escena que logran plasmar su visión en el filme:

- a. Narración a través de la cámara.
- b. Narración de lo que sucede en cuadro.
- c. Narración en el montaje.

Es decir, adaptando estos niveles a la función del director, Perona (2010) afirma que este tiene la fundamental tarea de dirigir a: la cámara (plano), los actores (performance y coreografía) y estructuración de la película (montaje).

Estas tareas resaltan la participación última del director en la película y en todas las etapas de su puesta en escena. El talento y creatividad de la puesta dependerá de la manera que trasmite el mensaje tanto a su equipo técnico como espectador, tanto aspectos temáticos, estéticos y/o narrativos.

Dentro de las funciones del director encontramos, previo rodaje, una operación de construcción, creación y diseño de gran importancia que se llevan a cabo mediante la selección de los elementos sonoros y visuales componiendo una acción dramática o un acontecimiento. La disposición, composición y ordenamiento de estos elementos elegidos más la presentación mediante un plano con relación a los factores expuestos y su conexión con el decorado logran la articulación espacio temporal del discurso audiovisual de la puesta en escena.

Perona (2010) señala que toda película puede ser catalogada según el grado de intervención de las funciones del director. La participación en la puesta en escena puede estar marcada o no por un estilo en particular que recae en el trabajo del realizador, lo que permite agrupar en tres grandes categorías, ya sea combinadas o puras, dentro de un producto artístico audiovisual:

- a. **Puesta en escena marcada, retórica y manipuladora:** Perona señala al trabajo del realizador en este caso como un abordaje total de la situación. "El director tiene dominio sobre todos los elementos constitutivos y los dispone a su entero criterio" (Perona 2010, p.58). Las figuras que aparecen en esta inclinación son, por ejemplo, Eisenstein, Welles, Fellini, etc.
- b. **Puesta en escena de la realidad, indirecta, encubierta:** Esta categoría coloca al director el cual tiene claro sus objetivos disponiendo de sus elementos sonoros y visuales, sin embargo, está de acuerdo en aprovechar los elementos que la realidad le brinda en el rodaje y no están contemplados en su planificación

previas. Se pueden citar a directores como: Kiarostami, Favio, Bresson, etc.

- c. **Puesta en escena documentalista, etnográfica, testimonial:** La función de los directores que por excelencia trabajan documentales o ficción hiperrealistas. Aquellos proyectos que tienen como finalidad representar la realidad lo más próximo posible y sólo aceptan las restricciones a nivel tecnológico y técnico que implica el uso de los medios digitales de registro. Como representantes están: Littín, Flaherty, Prelorán, etc.

Perona (2010) subraya que toda puesta en escena cuenta con un conjunto de operaciones de selección, disposición y presentación de elementos sonoros y visuales. Estos componentes que son objeto de la operación y funcionan articulados unos a otros, se agrupan también en tres categorías:

- a. **Talento artístico:** ubicando los actores y su performance.
- b. **Técnica de registro de la imagen y el sonido:** ubicando do el equipo técnico en su totalidad
- c. **Piezas de la imagen:** ubicando al vestuario, maquillaje, peinado, iluminación y decorado.

Todas estas categorías están direccionadas por el realizador. El talento artístico responde a las intensidades que marca el director, así como su desplazamiento. El equipo técnico al requerimiento de su visión y los elementos de la imagen a su deseo estético. Estas interactúan bajo el recorte de la cámara que la dirección establece.

### 1.2.2.1 Plano

El plano como unidad nuclear del relato cinematográfico demuestra que desde cualquier punto de vista se intenta brindar una definición del mismo de acuerdo a los deseos particulares de cada disciplina que

intervienen en la conformación de una película.

Dentro del armado enunciativo de una cinta, la identificación del plano es utilizado como término comodín para poder concretar el trabajo de una gran serie de áreas directamente relacionadas, pero en su concepción unitaria, muy distintas entre sí. El plano, gracias a su propia naturaleza empírica, complica su asignación irrefutable al campo teórico.

La materia en cuestión no impone una noción semántica sobre su definición, porque es gracias a la unidad de este concepto que puede denominarse, sin inconvenientes de diálogo, varias piezas a la vez, siempre y cuando, se tenga presente que resulta favorable al momento de establecer un código riguroso y operativo aligerando la carga de su significado ante los divergentes puntos de vista en su transformación y aparición en las instancias dentro de la producción de una película.

Hay que resaltar, que la configuración del plano no se genera en el medio del cine, sino que proviene de otros campos de creatividad precedentes.

En el área teatral y pictórica, el concepto en mención llevaba mucho tiempo relacionado con cada una de los perímetros perpendiculares a la dirección de la mirada del público, y que reflejaban profundidad, distanciamiento de la escena, o imaginaria perspectiva.

Esta elemental concepción será el origen del aplicado en la cinematografía. Una superficie plana, que articulada por separado y montada con otras, sitúan al espectador en cascada profundidad.

Se mantiene como sinónimo de concepto espacial. El plano como base perpendicular al eje de la composición, que permita olvidar el componente de organización en referencia al tiempo del mismo.



De este simple concepto de fragmentación de espacio y tiempo con falsa profundidad, se pasó por extensión, a determinar las dimensiones del plano según la escala humana, y, nuevamente por la generalidad del significado, a determinar la fragmentación general en su conjunto (rodaje y montaje de planos), o, designar la unidad del mismo (relacionado al código cinematográfico).

Amar (2000) afirma que el plano es la unidad fílmica dramática indestructible que juega un papel fundamental en lo que concierne a la construcción narrativa y dramática en un relato cinematográfico clasificándolo de la siguiente manera:

- a. **Planos abiertos o lejanos:** Ubicamos al plano general (PG), plano entero (PE), plano conjunto (PC). Mantienen una considerable capacidad de descripción, sin embargo, singularizan en demasía la figura humana. Sirven para contextualizar el espacio donde se desarrolla la acción. Refiere al donde en el cine.
- b. **Planos medios:** Ubicamos al plano americano (PA), planos medios: largo y corto (PM). Los cuales poseen una capacidad narrativa que centra la atención y acción tanto en el sujeto como en la utilería. Su contenido estético y características gestuales lo convierten en el recorte cinematográfico por excelencia. Su función es la de hacer evolucionar el relato, tildando la acción y los diálogos. Refiere al quién en el cine.
- c. **Planos cortos o cercanos:** Ubicamos al primer plano (PP), primer primerísimo plano (PPP) y plano detalle (PD). Su función es la poner en relieve ciertas características que a otra escala de lectura pasan desapercibidas por el espectador. Tienen una intensidad mayor desde el punto dramático potenciando al personaje haciendo énfasis en su expresividad. Se acostumbra a reservar para la ocasión de mayor intensidad actoral. Refiere al como de la acción.

Villafañe (2014), por su parte, manifiesta que el plano puede lograr adquirir diferentes conceptos según el espacio – tiempo que este tome acción y su definición ha ido mutando con el paso de los años, así como el cine en general. Se puede establecer al plano según:

- a. **El ámbito del rodaje:** equivalente a la toma, campo o encuadre.
- b. **El ámbito del montaje:** equivalente al fragmento mínimo del filme que se anexa con otros.

De igual manera, adopta una concepción más extensa sobre el tema definiendo al plano como también una serie de fotogramas que generan una corta escena rodada en una sola pieza (Villafane, 2014).

Por otro lado, Bestard (2011) afirma que el plano es un elemento base que existe únicamente cuando este ya ha sido montado. Es en esta etapa donde la imagen manipulada adquiere el ritmo requerido dentro de la narración ya que en el momento del rodaje no existen plano sino tomas, así este término se perciba dentro del guion técnico.

Asimismo, señala que dicho plano se adjudicó varias tomas en el rodaje para lograr la imagen deseada por la dirección, y, además, tuvo una entrada y salida más extensa. Esos fragmentos de inicio y final de la toma son espacios necesarios para el ajuste de la situación según el criterio del realizador.

Bestard (2011) expone que el plano es la unidad narrativa de una obra audiovisual, producto de la elección y armado del terreno natural en que ha sido constituido y que, en complemento con los planos que le anteceden y prosiguen, manifiestan una idea concreta e imprime estímulo a un determinado al relato.

La autora, para finalizar, plantea que el plano nace como el

requerimiento de seleccionar el espacio real, a través del encuadre, alterando y/o suprimiendo las piezas que lo contienen según el interés de la dirección. Es de este resultado que se obtienen diferentes tipos según escala y estructura.

Bartoll (2015), por su parte, menciona al plano como unidad cimiento gráfica que lo contiene un encuadre con campo. El encuadre hace referencia al espacio delimitado por la forma rectangular que se expone entre el ojo humano y los elementos que capta la cámara. Y, el campo, es el espacio longitudinal que se aprecia. Por último, esto se engloba a través del código de planificación que son los diferentes tipos de planos delimitados por su ejercicio convencional y con una predisposición discurso narrativo.

#### **1.2.2.2 Campo**

Russo (1998) manifiesta que el campo es un término que aborda cierta tridimensionalidad y que no debe ser confundido con su par fotográfico. Señala al campo como el terreno donde se distribuyen los objetos visibles dentro de los márgenes del encuadre.

Si bien esta imagen es plana en término físico, el espectador cuenta con una percepción distinta, que de inmediato se convence de ser testigo de un espacio profundo donde las cosas se alejan y acercan, se ocultan o se asoman.

Russo (1998) afirma que es un error muy común confundir el cuadro con el campo. El cuadro es de carácter bidimensional, un objeto puede estar presente en cuadro, aunque este trabajado desde el fuera de campo.

Por ejemplo, tenemos un personaje que está encapuchado por unos instantes en plano medio corto positivo y del cual no se puede observar nada de su rostro, paso siguiente, viene otro personaje del cual solo

vemos su mano que ingresa por la parte lateral del encuadre y le quita la capucha revelando su cara golpeada.

Esa zona de terreno imaginario que se percibe dentro de la pantalla regularmente asume aquella cualidad de ventana abierta al mundo que se aprecia en la pintura renacentista y que recuerda Bazin tomó como propia de la pantalla del cine.

Ese campo tiende a ser captado como el fragmento visible de un mundo extenso que, gracias al movimiento ocular (de la cámara y el del público) y a la facultad de fragmentar en planos la historia, elabora desde la concepción del cine clásico un habitat imaginario donde el público vive el desarrollo del filme.

Russo (1998) expone que parte de la función del campo es su esencia para poder desarrollar la conformación del espacio fílmico. Aquella zona sugerida, de tanta importancia igual o mayor que la del rectángulo que delimita el encuadre. ¿A dónde se van los personajes que salen de campo? No sale de la escena que presenta la película claro está, sino que simplemente la cámara los evade.

Este es el principio y condición necesaria de la posibilidad del comportamiento de cámara y del montaje en el cine, en suma, de eso que se suele considerar lenguaje cinematográfico plasmado en la importancia de lo que sucede tanto en campo, como lo que se deje afuera, con la misma o mayor importancia para el relato.

### **1.2.2.3 Personaje**

Triquell (2009), afirma que el personaje es interpretado como un ser humano pues vive en un contexto de condiciones sociales naturales, tiene una psiquis, no puede existir fuera de un texto, y es agrupado en tres grandes categorías:

- a. **Posición psicocrítica:** tomando como referencia para la interpretación y explicación del personaje el saber sobre los tipos psicológicos, estudiando sus actitudes, interacciones y conductas desde una base psicoanalítica.
- b. **Posición sociocrítica:** busca tomar como referencia la interpretación de los personajes a los conocimientos que surgen de la sociología y los organiza según la tipología social.
- c. **Posición realista:** el personaje alude a un ser humano de la cual es representante. Se entiende como una representación de un fragmento o segmentos de la realidad.

Triquell (2009), estudia al personaje como persona, considerándolo un individuo dotado de una carga intelectual, emotiva y actitudinal; con una serie de comportamientos propios e irrepetibles. Es el encargado de llevar la acción, y la acción es el producto que construye al sujeto, es por tal motivo, que se humanizan a animales, como el ratón Mickey, para poder crear un personaje.

Por su parte, Machalski (2009) asegura que un personaje es construido pensado en la totalidad del relato o del tema que el autor pretenda abordar, así el autor se entrevistó con personas reales para crear a sus personajes, todos estos, al final de cuentas, son alter egos de sí mismo. Además, expone, dos maneras de encarar el desempeño actoral tomando como referente al director autoral Jodorowsky:

- a. **El actor persona:** se funde de manera total con el personaje, dejando de ser su persona para convertirse en un otro, definido a través de una serie de acotaciones y rasgos personales.
- b. **El actor ecléctico:** el actor es a la vez persona y personaje. No se pierda de vista la actuación, aunque si puede darse la

facilidad de criticar al personaje, generando unos desdoblamientos o distanciamientos con la propia tarea actoral.

Desde otra perspectiva, Raynauld (2014) afirma que para que un personaje adquiriera su existencia propia y sea verosímil, es decir, exista en otro terreno que no sea solo el guion, tiene que tener personalidad propia.

Un conjunto de rasgos de carácter y de comportamientos que lo vuelva único; adquiriendo autonomía lo suficientemente potente como para que él conozca más de sí mismo que el espectador. Un personaje, no puede volverse alguien sin adquirir una personalidad que evoluciones un contexto específico.

Asimismo, Raynauld (2014) sostiene que el personaje, al igual que en el mundo real o imaginario, que animan o descubren su personalidad, gana al ser construido en función de un sistema de valores múltiples y variados. Se entiende este sistema como ciertos códigos y reglas de conducta, de pensamientos colectivos como individuales que emergieron en él y los heredó para determinar su posición frente al mundo.

Zimmerman (2006), por su lado, señala dentro de los personajes al protagonista como eje de la historia, el cual le da interés y emoción a cualquier relato.

Afirma, que, al hablar de un filme, el espectador suele empezar con la frase "trata de un tipo que...". El protagonista, es el personaje de la historia el cual tiene tres elementos fundamentales que hacen atractiva su construcción:

- a. **Iniciativa:** un personaje activo por naturaleza. Su esfuerzo por conquistar algo es la base del relato. En vez de tolerar una situación y dejar que otros lleven el liderato de la situación, él

actúa de manera decidida. No es reacción, es iniciativa, lo que hace emocionante observarlo.

- b. **Evolución:** este personaje tiene capacidad de cambio. Persiguiendo cierto objetivo, en el camino va encontrando obstáculos que lo obligan a cierta adaptación y evolución de un modo u otro.
- c. **Atractivo:** es el que guía al espectador por la película, si su presencia desagrada, el viaje será desfavorable. Tiene que tener una cualidad que lo haga merecedor de la atención, permitiendo la identificación con su personaje o por lo menos convenga al público para acompañarlo hasta el final del viaje. Sin tener que estar relacionado a lo ejemplar o a lo nefasto de alguien.

Por último, desde un punto de vista actoral, Barba (2005) define a la actuación como el proceso de intervenir en el espacio/tiempo para cambiar y cambiarse en otro ser.

La construcción del personaje exige al actor establecer contacto y conexiones con diferentes elementos en la puesta en escena.

- a. **Consigno mismo:** el actor tendrá que buscar dentro de su experiencia situaciones semejantes para traerlas a contexto.
- b. **Con los otros actores:** la interactividad con otros personajes demanda un trabajo colectivo en el set.
- c. **Con el público:** la presencia indirecta de alguien más allá del equipo técnico al final del proceso.
- d. **Con el plano:** lenguaje particular del cine según el recorte de la cámara que define intensidad.

Todas estas conexiones exigen una implicación de cuerpo y mente, pues en la formación actoral para que una acción física -un

movimiento- sea acción escénica, debe recurrir a la transformación de la tonicidad corporal y debe estar habilitada por la experiencia cotidiana interior.

#### **1.2.2.4 Técnica**

El cine es una mixtura entre la creatividad y la técnica de un grupo de profesionales que suman experiencia, conocimiento e ideas para realizar un producto artístico audiovisual en colaboración. Es decir, un filme es un proceso de trabajo en conjunto, el cual cuenta con la dirección de una persona que tanto sus ideas y posicionamientos dominan sobre el resto.

Colina (2009) sostiene que la técnica, desde un punto de vista mecánico, consiste en el simple hecho de hacer pasar ante nuestros ojos diversas imágenes por segundo, generando una ilusión de movimiento; y es gracias a la retina de nuestro mecanismo visual que estas imágenes no se eliminan de manera automática en su viaje.

Ahora, dentro del proceso de creación de un relato, Colina (2009) expone que un filme se inicia con la escritura del guion, que puede ser original o adaptado, realizado por el director, por uno o varios guionistas o en colaboración mutua.

Cuando el proyecto consigue el financiamiento a través de un productor en la etapa del rodaje el director pasa a ser la máxima autoridad en el terreno artístico como técnico donde debe aplicar su formación a través de la técnica cinematográfica.

Asimismo, Colina (2009) destaca que dentro de la etapa de rodaje se sigue un plan de rodaje establecido por este líder quien asume su técnica como límite o instrumento de la maquinaria. Es gracias a su forma de trabajo con los dispositivos que obtiene su real valor como herramientas del lenguaje, transformando al simple mecanismo de



registrar imágenes que cuentan una historia a una extensión de ideas propias.

Tomando como referencia la relación con la maquinaria, Marcel (2002) señala que la técnica cinematográfica puede ser considerada en general como la historia de la liberación de la cámara.

Cita a la escuela de Brighton donde en cierta cantidad de filmes de esa época se pasa de un plano abierto como el general al primer plano en *jump cut*, al cual, en otro sistema, se presentaba como truco, visto mediante un lente o una lupa. Es decir, la cámara desde ese momento pasó a ser móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador, como el ojo del protagonista dentro del filme.

Marcel (2002) afirma que es a partir de ese punto de quiebre donde el director impone su punto de vista al espectador. Su técnica aparece al servicio de un registro objetivo de la acción dentro del decorado, sin embargo, también puede llegar a expresar punto de vista cada vez más subjetivo mediante la postura particular con respecto a determinado acontecimiento.

Marcel (2002) expone que la técnica cinematográfica dejó de tomar a la cámara como un testigo pasivo de registro de acciones, para transformarla en una maquinaria activa con peso dramático. Es de esta manera como el manejo de la maquinaria es un instrumento de manifestación de pensamientos e ideas. Obteniendo un real valor cuando se trabaja como herramienta de experiencia. Transformando a la técnica en una extensión de ideas.

El vínculo entre la tecnología y la técnica varía según los avances de la ciencia. El conocimiento de la técnica se conceptualiza de manera teórica, pero se llega a dominar en la práctica mediante el rodaje. El cine desde siempre estuvo condicionado por los avances tecnológicos, y mientras siga su camino, la técnica continuará evolucionando en

todas sus facetas de producción.

#### 1.2.2.5 Género cinematográfico

Pérez (2008) señala que el género cinematográfico está construido sobre una estructura anónima y repetitiva. Dicha estructura está relacionada a finalidades establecidas en un manual con modelos no adaptables que llevan consigo normas y leyes. Una fórmula adoptada por el relato del cine con clave genérica cuyas convenciones fijan relaciones entre los personajes y determinan el desarrollo de la historia.

Es la eficacia de un mensaje a través del cliché, la disposición previa del espectador a ser testigo de algo conocido, la participación de esquemas narrativos recurrentes; el dispositivo que muestra al cine como un arte tanto industrial como comercial.

Por su parte, Marzal y Gómez-Tarín (2015) señalan a los géneros cinematográficos como un conjunto de convenciones, con códigos, rasgos formales, estética y argumento que es reconocida por el público fácilmente, lo cual permite establecer una taxonomía de la producción. Según estos últimos el género cinematográfico se caracteriza por la especialización del **contenido narrativo**. Que se define mediante:

- a. **Similitud:** componentes similares entre sí.
- b. **Oposición:** estos componentes similares (no idénticos) hace diferente a cada película dentro de su convención.

Existiendo cinco tipos de género cinematográfico base:

- a. **Melodrama:** Romance por naturaleza.
- b. **Acción:** Espectacularidad de movimientos.
- c. **Comedia:** Absurdo y divertido.

- d. **Western:** Lejano oeste norteamericano.
- e. **Fantástico:** Miedo al futuro.

### 1.2.3 Cine de autor

André Bazin, crítico cinematográfico, fundó la revista Cahiers Du Cinema; sin embargo, fueron sus protegidos quienes direccionaron la línea de la política autoral en la historia del cine.

El detonante que da inicio a la composición de esta figura es el artículo de François Truffaut *Una cierta tendencia del cine francés* de 1954. La política de autores convirtió, mediante estos escritos, a los directores seleccionados por ellos mismo como los responsables en su totalidad de los defectos y aciertos de un filme y, muy aparte del cine autoral; acuñaron el concepto de puesta en escena, término que reforzó la importancia del director y empoderó su cargo por encima de otro proceso creativo de una película como el guion.

Sanderson (2005) señala en primer lugar, que el cineasta que se considere autor de una obra deberá ejercer de modo responsable una función comunicativa y mantendrá una postura honesta frente al espectador renunciado a convertirse en un discurso predecible y dando a reconociendo su libertad.

"De este modo se instituye una permanente actitud creadora, que deviene del acto libre y crítico en que se convierte cada actualización de un texto a través del proceso de recepción" (Sanderson, 2005, p.39).

En segundo lugar, debe implicarse totalmente en el filme de tal forma que tenga responsabilidad directa en cada una de la toma de decisiones en las áreas de realización durante todo el proceso de producción.

Sanderson (2005) señala que la filmografía de dicho cineasta deberá contar con una serie de rasgos estilísticos comunes en cuanto a la técnica

narrativa como temática.

Por último, y punto en el cual el que escribe no está de acuerdo, expone que el guion de la cinta deber ser obra del propio director. Sin embargo, hay que resaltar, que Alfred Hitchcock casi nunca escribió un guion de su filmografía, y como se ha venido exponiendo en la presente investigación, es uno de los autores más importantes en la historia del cine.

El director autoral tiene que demostrar su conocimiento técnico a nivel de puesta para poder resolver las escenas de distintas maneras a la establecida en el cine clásico.

Dicha técnica le da la oportunidad de impregnar un sello indiscutible de su personalidad que pueda ser capaz de transmitir un mensaje en la temática y sea reflejo en el relato. Debe demostrar ciertas características de estilo que impriman su huella personal, el formato del filme y el relato que se expone deberá estar relaciones con la visión y sentir del director.

Según Sanderson (2005, p.56) "Los directores se pasan toda la vida realizando variaciones de un mismo filme".

Sanderson (2005) expone que existen tres características básicas en el cine de autor:

- a. **Técnica:** manejo instrumental y limitante de la imagen del cine a través de la cámara como instrumento que da posibilidad de expresar ideas y pensamientos desde un punto de vista determinado. El manejo de la maquina obtiene su verdadero valor cuando se emplea como herramienta, y de esta manera, la técnica cinematográfica del director la convierte en una experiencia de trasmisión de ideas donde se comienza a generar una conducta a favor de la capacidad de estimulación creativa.
- b. **Estilo:** composición particular de los planos y la forma de cómo se

desarrolla el relato. dentro las características de un autor esta intrínseco, se relaciona con una clara tendencia de los directores en la manera particular de organizar y narrar su discurso cinematográfico respondiendo a criterios personales en la puesta en escena que marcan un sello propio en la imagen de toda su filmografía. Un estilo diferenciado, que se resume en la composición particular de los planos y la forma de cómo se cuenta el relato.

- c. **Significado:** visión del mundo con una postura particular a ese tema según su experiencia. Cuando un espectador se dirige hacia el cine va a ver la mirada de otro, que determina que es lo que debe mirar, y con qué velocidad y profundidad debe hacerlo. A pesar que es un mundo imaginario que se está reproduciendo, el hecho que posea un significado adjudicado por una persona ajena a la diégesis descarta para que sea catalogado real. La construcción de un filme posee un sentido natural de planos, porque en la mayoría de casos se relacionan mucho a lo que vemos diariamente, sin embargo, esto tiene un sentido mucho más complejo, ya que está cargado de un significado elaborado por el autor y su visión del mundo con una postura particular a ese contexto influyente en el público.

El nuevo autor contemporáneo es un director, que muy aparte de su dominio del lenguaje, extrae posicionamientos de su propia experiencia, de su misma vida; se ve reflejado en sus protagonista y temática. Muchas veces, el relato es una excusa para alimentar la necesidad de contar una postura y construir una historia.

Sanderson (2005) de este contexto desprende dos conceptos con respecto a la tipología:

- a. **El autor presente:** decide mostrar su manera de ser, pensar y concebir su cine apareciendo en sus filmes. Caso de Woddy Allen

quien figura en cuadro, detiene la película para comentar sobre ella y lanza una broma al respecto.

- b. **El autor ausente:** se vale más a través de sus personajes, el relato y los recursos cinematográficos. Caso de Claudia Llosa.

Ambos cineastas, de alguna manera con la misma capacidad creativa, pero con distinta forma de manifestarse. La diferencia entre ambos es que uno se luce, descubre su personalidad y el otro lo maneja en la representación de los acontecimientos y situaciones que plantea el relato para con los personajes.

Sanderson (2005) afirma que el cine de autor es un ejercicio responsable en su función comunicativa que actúa de forma honesta frente al espectador renunciado a convertir el relato en un sermón. En lo que corresponde a los elementos del cine de autor presenta dos categorías:

- a. **Forma:** comprende el estilo que posee el director para resolver sus escenas, centrado en el comportamiento de la cámara y los actores, lo cual define una personalidad.
- b. **Contenido:** refiere al tema y todas las derivaciones que contiene.

Por otro lado, Sanderson (2005) manifiesta que desde un inicio se reconoció en el cine de autor elementos recurrentes en la filmografía de determinados directores los cuales se afanaban en elaborar teorías sobre ellos que hacían transformar sus películas en manifestaciones artísticas.

Resulta evidente que hasta el día de hoy los dos grandes elementos reconocibles en el cine de autor se siguen afirmando de manera particular en:

- a. **Rasgos estilísticos:** comportamiento de cámara, actuación, paleta cromática.
- b. **Temática:** temas recurrentes en la filmografía.

### 1.2.3.1 Punto de vista

Prósper (1992) manifiesta que el punto de vista es como las diferentes formas de abordar una historia desde diversas opciones. Se elige la manera en que será mostrado el relato con puntos de observación para organizar las acciones y sus acontecimientos.

Su función radica en que un mismo episodio contado por dos puntos de vista diferentes varía sustancialmente. No solo teniendo importancia la colocación de la cámara, sino la disposición de los demás elementos en relación a la interacción de la imagen con el sonido.

Estos elementos conducen a presentar una historia a partir de un punto de vista determinado lo que equivale a tomar parte del relato y mostrar una forma muy particular de entender el mundo inaugural. Prósper (1992) señala que existen dos puntos de vista:

- a. **Punto de vista general:** carácter global que abordar un autor para relatar una historia.
- b. **Punto de vista particular:** cada personaje dentro del relato mantiene su propia visión particular de los acontecimientos.

Además, sostiene que el punto de vista cuenta con dos principales características en su construcción:

- a. Aquellas que se apropian del narrador para generar un sentido en la información expuesta.
- b. Aquellas que consideran el sentido del punto de vista en un sentido total de la obra.

Villafañe (2014), por otro lado, expone que el concepto sobre el punto

de vista puede ser desarrollado mediante distintos aspectos de la mecánica narrativa, relacionados a un rigor metodológico extendiendo distintos terrenos a los que puede aludir este concepto:

- a. **Punto de vista literal:** lugar físico desde que se establece una mirada. El punto de vista sensorial cuya meta es lograr apreciar la materia expuesta haciéndola visible. El lugar donde se ubica la cámara con su respectivo objetivo.
- b. **Punto de vista figurado:** posición mental donde se consideran las impresiones y los acontecimientos. Un punto de vista cognitivo o conceptual con un fin de índole racional.
- c. **Punto de vista metafórico:** responde al provecho, ideología, postura de algo o alguien. Expresa el interés relacionado con la finalidad del narrador.

Cada uno de estos tipos comprende posiciones distintas. En la primera alguien observa algo desde una posición, la segunda, alguien reconoce algo gracias a determinada información, y la tercera, alguien cree en algo gracias a las ideas o conveniencias.

El juego que se establece entre la tres crea identificaciones en el cine generando jerarquías entre los personajes, dosificando información que se le da al espectador e intensifica tensiones entre los elementos de la diégesis (Villafañe, 2014).

### 1.2.3.2 Fuera de campo

El lenguaje cinematográfico se ha construido desde sus inicios con historias de ficción que tratan de trabajar lo más cercano a una réplica de la realidad.

Dentro de esta especificidad, el espacio rectangular enmarcado por el encuadre es incapaz de reemplazar a la visión humana así que existen recursos como el fuera de campo los cuales se empeñan en reforzar



que existe un mundo que se expande de esos límites, activando la imaginación e intriga del espectador y reforzando la figura literaria del cine: sinécdoque. La parte por el todo.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) especifican que el fuera de campo es aquel espacio fílmico propuesto por el campo visual que engloba todo aquello que no se encuentra expuesta de manera icónica dentro del plano. Las herramientas del lenguaje a través del campo estimulan al espectador para que imagine la existencia de un espacio existente más allá de las fronteras del encuadre.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) afirman que el solo establecer una relación entre el fuera de campo con el campo garantiza la inviolabilidad del espacio imaginario. El fuera de campo se funda sobre el espacio cumpliendo la función de sumar otra capa imaginativa, del conjunto de lo percibido, al conjunto de percibir contiguo.

El vínculo entre el campo y el fuera de campo ha ayudado a la elaboración en ese terreno habitable a generar códigos que se han consolidado paulatinamente propias del correcto manejo del lenguaje cinematográfico por la participación activa del espectador de manera intelectual.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) sostienen que el campo y fuera de campo son piezas de un mismo proceso intelectual por basarse en la imaginación del público. Funcionando como una pantalla donde el espectador proyecta elementos hipotéticos sobre el relato.

Su comunicación con el campo se produce a través de objetos o elementos en el plano, sin importar estímulos directos o desplazamientos de encuadre.

En este terreno existe un parámetro crucial que es el fuera de campo sonoro. Con la llegada de cine sonoro el campo afuera del cuadro

confirma que las voces y los ruidos pueden proceder un lugar más allá de la imagen y se acoplan para dar un testimonio de los cambios acontecidos en el relato.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) hacen referencia al fuera de campo espectadorial como aquel terreno presente en la existencia física del público en la sala, en el ambiente social y material de la proyección de una película.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) definen al fuera de campo en seis segmentos, los primeros cuatro delimitados por los bordes del encuadre:

- a) Izquierda de cuadro
- b) Derecha de cuadro
- c) Arriba de cuadro
- d) Abajo de cuadro

**El quinto elemento** según los autores no puede ser conceptualizado con la misma precisión; sin embargo, nadie puede poner en tela de juicio la presencia de un espacio fuera de campo ubicado **detrás de la cámara** y, por último, **el sexto elemento** hace referencia a todo lo que se ubica **detrás del decorado** que se obtiene saliendo de la puerta, detrás de la columna, doblando la esquina, detrás de un personaje, etc.

Marzal y Gómez-Tarín (2015) la interpelación del fuera de campo se puede activar mediante:

- **Intervención de los segmentos delimitados por el encuadre:** personajes que se desplazan ingresando o saliendo del plano.
- **Miradas en off:** punto de vista de un personaje que interactúa con algo o alguien que deja afuera el encuadre.

- **Puestas de cuerpo de personajes:** los personajes son fragmentos de cuerpo por el tipo de plano.
- **Sonido:** los sonidos en off tienen una intervención relevante dentro de lo que suscita en el cuadro tomando mayor peso dramático.

Por último, Marzal y Gómez-Tarín (2015) exponen al fuera de campo desde un punto de vista genérico:

- a) **Concreto:** El acontecimiento de la diégesis en cuadro activa el fuera de campo por su relevancia en el relato.
- b) **Imaginario:** La naturalidad del encuadre limita un espacio que representa una fracción de un mundo más amplio.

### 1.2.3.3 Comportamiento de cámara

La cámara sugiere. La cámara propone. La cámara para un director es su insinuación natural. Su ubicación según su altura y angulación enmarca a un personaje y trasmite un mensaje sin la necesidad de diálogo. El poder de la imagen como base del cine se representa en la cámara al momento del rodaje y es su comportamiento lo que soluciona problemas y predispone situaciones.

¿Cómo un espectador puede saber que un director domina el lenguaje cinematográfico? Cuando el director cinematográfico habla a través del lenguaje artístico audiovisual y no es el lenguaje audiovisual el que habla a través de él. La primera categoría de realizadores tiene en común un rasgo fundamental en todas sus obras: el comportamiento justificado de su cámara.

Los actores no pueden contar todo. En el teatro la mirada la dirige el espectador, en el cine esto no ocurre, el cine ubica el punto de vista

según el posicionamiento de la cámara. La especificidad del lenguaje cinematográfico implica una medición técnica entre la dirección de actores y las herramientas del lenguaje como la cámara, el movimiento, el encuadre, plano, etc.

Dentro del lenguaje cinematográfico existe un plano que expone el conocimiento de la dirección en relación al correcto uso de la cámara, que es el plano secuencia, cuando este dentro del relato genera estímulos tanto sonoros como visuales para el justificado desplazamiento del objetivo.

Díaz (2009) señala al plano secuencia como una sola toma que abarca una secuencia integrada por su duración extensiva que distingue una técnica desarrollando distintos tipos de plano sin corte alguno; es decir, posee una durabilidad que narrativamente contiene una acción dramática base que construye la escena donde se manifiesta capacidad para integrar todas las áreas de trabajo en un solo acontecimiento dramático.

La función del plano secuencia según el autor, independientemente de la eficacia estética visual que aporta la no ruptura espacial de la diégesis, es:

- a. Proporcionar al espectador el dinamismo de una acción que está aconteciendo en la misma unidad de tiempo sin omitir detalles de su realización.
- b. Facilitar el proceso de post producción agilizando el montaje.

Díaz (2009) tomando como referencia a Woody Allen, expone que la principal característica del plano secuencia es mantener la acción en continuo movimiento tanto personajes como cámara. Llevar a diferentes posiciones estos elementos para poder generar distintos tipos de planos. Mediante esta coreografía no se tiene que cortar, por

ejemplo, en un plano medio corto la acción, sino el mismo actor se puede acerca al objetivo reduciendo su encuadre por su desplazamiento justificado en el decorado si la acción lo amerita.

Orson Welles en *Sed del mal* (1957), en su escena de apertura, trabaja un plano secuencia donde un individuo coloca una bomba en el auto de un mafioso y este recorre todo un barrio hasta que el coche explota. Los eventos de la diégesis justifican el movimiento de la cámara tanto por el desplazamiento del auto, el de los actores y la música. La cámara nunca se mueva sola. No genera distanciamiento, reconoce los estímulos sonoros y visuales; bajo ningún concepto es autónoma porque si en su desplazamiento duda, la película se degrada.

Villafañe (2014), con diferente postura, afirma que el plano secuencia es un plano que los constituye diversos acontecimientos.

Es una manera de construir el relato, es decir, una estructura sintáctica. El plano secuencia se trabaja mediante una toma en continuidad con los elementos de la secuencia que interactúan en un solo encuadre, sin corte alguno, de manera que lo relevante es la coreografía, contigüidad y/o proximidad de las piezas en acción, pero es la justificación sonora como visual la que hace desplazar al dispositivo (cámara).

#### **1.2.3.4 Experiencia**

El arte cinematográfico se generó gracias a la tensión entre la representación de la realidad y la distorsión por parte de los participantes del proceso de la producción, que la llevan a convertirse en una ilusión imperfecta del contexto actual; pero a su vez, tiene el poder de hacer sentir al público la más real de las experiencias representadas básicamente porque alguien ya las vivió previamente.

Se construye como una ventana por la que el espectador puede ver un mundo que ha sido experimentado por alguien con determinado punto de vista sobre determinados sucesos.

Maslow (1983) dentro de este proceso de la creación de un filme de autor llama a destacar las experiencias cumbres. Las cuales giran alrededor de contar historias sobre las que el director tiene cierto grado de información, ya sea por estudio o por vivencia propia.

Instala al autor como aquella persona que, incentivada por un deseo personal, extrae de su realidad, de su experiencia, vivencias que le sirven para construir un relato, anhelos y pensamientos desde un nivel profundo.

Queda claro, que para la redacción guionística, existen diversas técnicas y métodos muy precios como la clásica construcción de los tres actos que viene extraído del drama teatral.

Maslow (1983) subraya que esa técnica se convierte a la capacidad que tiene el autor de obtener conceptos e ideas de su entorno y transformarlos en productos artísticos significativos que expongan un sentimiento determinado de los acontecimientos en cuestión.

Asimismo, Maslow (1983) expone que esta experiencia del director frente a este suceso debe servir para tratar un tema determinado dentro de su obra, dejando la impresión que es tan verosímil que puede sucederle al espectador en el mismo momento que es partícipe del filme.

La experiencia está delimitada por el punto de vista particular del director autoral, además de su capacidad técnica para materializar sus ideas en productos artísticos creativos donde participan sus habilidades y destrezas en la construcción del relato.

Maslow (1983) manifiesta que cuando se habla de creatividad de un autor de cine es aquella que cuenta como producto una obra personal, satisfactoria, útil y única; que tiene la capacidad de descubrir vínculos entre las experiencias, procesos e ideas innovadoras descansando en la personalidad del cineasta, su conducta y sistema de valores.

Por ejemplo, está el cine de Roman Polanski, quien sufrió un gran cambio tanto creativo como temático desde que su esposa fuera asesinada de una manera cruel por Charles Manson. Es en ese trágico punto de quiebre en la vida del cineasta que su filmografía de un vuelco de 360 grados para convertirse en un obra perturbada y oscura.

La experiencia es el proceso de la creación cinematográfica donde el autor debe ser capaz de descubrir estructuras en sus experiencias que constituyan vínculos en la película como nueva forma de expresión, generando de esta manera una configuración inaugural; donde la conexión permita relacionar elementos de una nueva posición relacionado a lo vivido anteriormente.

Dicha experiencia se destaca como una cualidad creativa que forma parte de un momento cumbre del autor, sea este positivo o negativo, como motor generador de temáticas con un alto grado de verosimilitud.

#### 1.2.3.5 Tema

Greiff (2009) señala al tema dentro de una película como:

- a. **Un concepto:** el amor, el triunfo del hombre corriente.
- b. **Una verdad:** este es un mundo machista donde los hombres maltratan a las mujeres.
- c. **Un consejo:** deja de atormentarte y vive la vida
- d. **Una idea:** la única manera de liberarse de la tentación es caer en ella.

La función del tema según el autor es la de entretener. La manera que se aborda nos permite vivir más intensamente el filme según la relación que tiene el autor para con esta premisa. El tema es como el subtexto de toda una película, un sustrato oculto que enriquece la experiencia del espectador mediante el tratamiento del director.

Como característica principal, Greiff (2009) afirma que el tema se tiene que percibir de una manera inconsciente. Tiene que ser abstracto y más difícil de reconocer o definir que el argumento e incluso el tono de la película, pero que en un sentido de cine autoral este está presente de manera repetitiva en la filmografía del cineasta.

Por otro lado, Machalski (2009) señala al tema como el alma de la película; considerando, que es algo más que "una historia de amor" o un "conflicto familiar" cuando se señala el concepto dentro de un filme.

Malchalski (2009) incluye como sus características principales por parte del director a:

- a) El punto de vista: la luz principal que se maneja sobre el tema tratado.
- b) La razón de ser: propósito del autor.

### **1.3 Definición de términos básicos**

1. Director de cine: Responsable primero y último del resultado, calidad y significado de un producto artístico audiovisual cinematográfico, audita todas las decisiones técnicas y artísticas que se toman durante el proceso de la construcción de una película (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
2. Plano: Unidad discursiva mínima de continuidad entre espacio y tiempo que comprende de dos cortes tanto de entrada como de salida que posee un significado en su conjunto. Unidad dramática cinematográfica que



ostenta significado completo y autónomo (Rajas, 2008).

3. Toma: Unidad que pertenece a la fase de rodaje o grabación donde desempeña una función mecánica, material o de registro físico de la imagen. Término que se emplea para poder distinguir la captación de la imagen por un medio técnico, es decir, la filmación/grabación de las imágenes durante un rodaje sin intervención de montaje (Rajas, 2008).
4. Tiro de cámara: Posición de la cámara sobre la planta de rodaje que incluye angulación, distancia, movimientos que se realiza durante el desarrollo del plano estipulado (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
5. Acción: Hechos dentro de la narración protagonizados por los personajes, sean humanos o no, que dan la oportunidad de seguir adelante con el relato para construir las escenas y secuencias (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
6. Escena: Unidad de espacio y tiempo continua sin significado completo que resulta segmentable de una estructura secuencial; con una acción en desarrollo que se registra en un mismo escenario o ambiente y que carece de un sentido global (Rajas, 2008).
7. Espacio narrativo: Margen visual que brinda el objetivo (lente) de la cámara después de haber sido elegido el espacio real a conveniencia del director según su punto de vista (Bestard, 2011).
8. Encuadre: Resultado del proceso de delimitación y transformación del espacio narrativo por el lente de la cámara determinando la medida y angulación de los elementos en campo para transmitir una intención narrativa (Bestard, 2011).
9. Decorado: Lugar construido para el rodaje de una escena, este puede ser natural o remodelado, sirve para acoger el desarrollo de una parte de la película (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).

10. Personaje: Humano, animal o instancia simbólica que participa en la acción dramática de una película (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
11. Diégesis: Historia que se ve representada a través de la formalización del relato audiovisual con sus propias reglas y leyes dentro de ese universo de la ficción (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
12. Secuencia: Unidad que contiene un significado completo y se constituye a partir de la integración o conjunción de elementos textuales determinados en el guion (Rajas, 2008).
13. Campo: Elementos que se ubican dentro del marco de visión del objetivo sean estos personajes, utilería, decorado que delimitan el tipo de plano (Mitry, 2002)
14. Ejes: Líneas imaginarias que delimitan la posición de la cámara respecto a los elementos en cuadro del profílmico y viceversa contribuyendo a que el espectador perciba el relato de manera coherente (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
15. Elipsis: Supresión u omisión temporal de elementos inscritos en el relato mediante la eliminación de una parte de la historia que se considera inservible para los fines económicos de la narración (Carmona, 2002)
16. Travelling: Desplazamiento lateral de la cámara sobre su eje que tiene como principal función transmitir dinamismo, involucrarse en la acción con el personaje o situar de manera física una breve descripción del contexto (Díaz, 2009).
17. Tilt: Movimiento hacia arriba o hacia abajo haciendo girar el cuello del trípode sin desplazar la cámara que tienen una función descriptiva sobre lo que registra (Díaz, 2009).
18. Fuera de campo: Elemento del espacio cinematográfico que se acerca a

la tridimensionalidad mediante a la imagen y el sonido generando en el espectador el sentir que existe un mundo más allá del espacio rectangular expuesto (Racionero, 2008).

19. Contracampo: lugar fílmico insinuado por el campo en el fuera de campo, correspondiente al espacio contrario de aquello que se graba; lo que se establece detrás del tiro de cámara (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
20. Cuadro: Margen físico de la imagen que coinciden con los límites del fotograma/sensor del soporte y del visor de la cámara (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
21. Relato: Narración en concreto de la historia, sumando las necesarias marcas de estilo que subyace una voluntad y en las que se encierra el significado de la misma (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
22. Raccord: Técnica que asegura la continuidad de manera lineal de los planos y encuadres en sucesión durante la narración del relato creando una naturaleza fragmentada de la acción y los puntos de vista inherentes al montaje (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
23. Banda sonora: Conjunto sonoro que va de la mano con la imagen: diálogo, efectos, música y silencio (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
24. Arco de transformación: Cambio que sucede en un personaje mediante el transcurso del relato hasta llegar al clímax o escenario de máxima intensidad (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
25. Objetivo: Lente premontado que se adapta a la cámara, que se utiliza en función del efecto visual o resultado que desea el director para el registro de la imagen (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
26. Ficción: Forma del discurso que se elabora mediante personaje y sucesos que solo habitan en la imaginación del creador o que guardan distancia frente al acontecimiento históricos expuesto (Marzal y Gómez-Tarín,

2015).

27. Guion cinematográfico: Texto de discurso donde se describe imágenes de una serie de sucesos, diálogos, sensaciones, acciones y sonidos que transcurren en una historia donde participan personajes imaginarios (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
28. Western: El lejano oeste americano. Género cinematográfico que se encargó de dar cuenta del nacimiento de la nación norteamericana mediante batallas sangrientas, crueles acosos entre las diferentes razas y culturas a través de los pilares básicos de la sociedad como: el ejército, la política, la iglesia, la ley, etc. (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
29. Fantástico: El miedo al futuro. Género cinematográfico cuyas raíces escapan de la lógica cotidiana y se desarrollan en mundo imaginarios irreales, con sus propias leyes muy distintas a la experiencia cotidiana del espectador (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).
30. Punto de vista: Estrategia de exposición según el uso de la cámara y la posición del espectador que puede ser adoptada a uno de los personajes en instancia narrativa, proponiendo un ejercicio de análisis en base a la capacidad de la cámara para exponer y su capacidad de generar conexiones con la estructura del filme (Marzal y Gómez-Tarín, 2015).

## **CAPÍTULO II**

### **METODOLOGÍA**

#### **2.1 Diseño metodológico**

La presente investigación aplicó el método de investigación cualitativo el cual lleva ocho pasos básicos para su desarrollo: i) planteamiento del problema; ii) revisión de la literatura; iii) surgimientos de la hipótesis e inmersión en el campo; iv) muestreo cualitativo; v) recolección y análisis de datos; vii) diseño de proceso de investigación; viii) reporte de resultados (Hernández, 2006).

El diseño metodológico consistió en la descripción del desarrollo y análisis de la información mediante la recolección de la misma.

Según Hernández (2006), el enfoque cualitativo maneja la recolección de información sin medición numérica para afinar o descubrir preguntas de investigación en el desarrollo de interpretación, a veces, señalado como investigación naturalista, interpretativa, etnográfica o fenomenológica. El citado autor considera además las siguientes características como las más relevantes:

- ✓ Se plantea un problema, pero sin ser tan específico. Utilizado para refinar y descubrir preguntas de investigación.
- ✓ Se fundamenta en un proceso inductivo, donde se explora, se

descubre, para después generar perspectivas teóricas

- ✓ No se prueba hipótesis en la mayoría de los estudios.
- ✓ El enfoque pasa por el método de recolección de datos no estandarizados.
- ✓ El investigador emplea técnicas para su recolección de datos como las entrevistas, revisión de documentos, discusiones en grupo, observación, evaluación de experiencias personales, historias de vida, interacción e introspección con comunidades o grupos.
- ✓ Se trabaja entre los eventos y su interpretación, el desarrollo de la teoría y sus respuestas.
- ✓ Evalúa el andar natural de los hechos, sin manipulación ni estimulación de la realidad.
- ✓ Es un conjunto de prácticas de interpretación que hacen a un mundo visible, transformándolo y convirtiéndolo en una serie de representaciones en forma de documento.

En el presente estudio, las herramientas que se utilizaron para la recopilación de información a analizar fueron las entrevistas y revisión de documentos.

- ✓ Entrevista: En el caso de la entrevista cualitativa esta se caracteriza por ser más íntima, flexible y abierta. Una especie de reunión para cambiar información entre una o un grupo de personas sin llegar a ser una dinámica.

Por lo regular, este tipo de entrevistas son de tipo abiertas y piloto, y conforme avanza el trabajo en campo se va estructurando; es por tal motivo, que el entrevistado debe ser altamente calificado y el entrevistador, la persona que lleve a cabo la investigación (Hernández, 2006).

En la presente se contó con el valioso aporte con de los siguientes especialistas:

- **Michel Marx** (Francia) International Script Doctor.
- **Carlos Henao** (Colombia) International Script Doctor y Director del

Laboratorio de guion cinematográfico de Cinefilia.

- **Santiago Ventura** (Uruguay) Director de la escuela de cine Dodecá de Montevideo.
- **David Quiroz** (Colombia) Director de cine y guionista becario de creación del Museo Casa de la Memoria de Medellín.
- **Arturo Torres** (Colombia) Literato de la editorial Planeta y guionista cinematográfico.

Por el lado de la revisión de documentos, es un recurso escrito que aporta en la obtención de respuestas a las interrogantes de la investigación ya que cuenta con un valor diferenciado por su realización en manos de especialistas del tema encontrando en su lenguaje una fuente rica en datos (Hernández, 2006).

La presente investigación profundizó en libros especializados en cine de autor como: ¿CINE DE AUTOR? Revisión del concepto de autoría cinematográfica (2005) de John D. Sanderson y El punto G del guion cinematográfico (2009) de Miguel Machalski, entre otros.

## **2.2 Procedimiento de muestreo**

La muestra en la investigación cualitativa es un grupo de comunidades, personas o grupos sobre el cual se va a recolectar la información requerida sobre la materia en cuestión, sin que necesariamente sea representativa del universo que se estudie (Hernández, 2008).

Según Hernández (2008), una muestra planteada inicialmente puede ser distinta la final, ya que se pueden agregar casos que no se han contemplado o descartar otros que se tenía en mente desde un inicio. Este tipo de muestras son nueve:

1. Muestras diversas o de máxima variación: utilizadas cuando se busca exponer diferentes puntos de vista y representar complejidad de la materia en estudio, o bien, documentar diversidad para ubicar

particularidad y patrones, coincidencias y diferencias.

2. Muestra homogéneas: Contraria las muestras diversas, estas unidades posee una mis característica o perfil compartiendo rasgos similares con el propósito de centrarse en el tema de investigación resaltando situaciones, episodios o situaciones en un grupo social.
3. Muestra en cadena o por redes: Se seleccionan participantes claves y se van sumando a la muestra según su aporte, se les pregunta por algún conocido en la materia que puede sugerir datos más amplios y una vez obtenidos estos se van incluyendo de mismo modo.
4. Muestra de casos extremos: Se utiliza cuando existe un interés por evaluar particularidades, fenómenos o situaciones especiales alejados de lo común de la población.
5. Muestras por oportunidad: Casos que de manera inesperada se presentan antes el investigador justo cuando es necesario.
6. Muestras teóricas o conceptuales: Se requiere de un entendimiento conceptual o teórico, las unidades son elegidas porque poseen uno o varios atributos que aportan al desarrollo de la materia.
7. Muestras confirmativas: Adiciona nuevos casos cuando en los ya establecidos se suscita alguna controversia o emerge información en diferentes direcciones.
8. Muestras de casos relevantes para el problema: Casos establecidos que no se pueden dejar de lado ya que marcaron un antes y después.
9. Muestras por conveniencia: Casos disponibles a los que el investigador tiene acceso.

La presente investigación trabajó con el tipo de *muestra homogénea* (todos



los especialistas son profesionales del cine), *muestra en cadena o por redes* (cada uno de los especiales recomienda a otro personaje para que de un aporte distinto según su percepción socio cultural), *muestra teórica conceptuales* (existen conceptos técnicos de la materia que necesitan ser canalizados) y *muestra de casos relevantes para el problema* (existe un punto de quiebre en la historia de la humanidad donde nace el fenómeno que está siendo investigado).

### 2.3 Validez

Para determinar la validez del instrumento se utilizará la prueba de juicio de expertos, la cual será procesada mediante la fórmula de Coeficiente de validez de Aiken:

Donde:

$$V = \frac{S}{(n(c-1))}$$

S = la sumatoria de si

si = Valor asignado por el juez i,

n = número de jueces

c = número de valores de la escala de valoración

El instrumento fue elaborado teniendo en cuenta la naturaleza de la organización y los públicos a investigar. Para ser aplicados de manera efectiva se contó con la validación de los siguientes expertos. (Véase cuadro consolidado de validación de juicio de experto).

1. Mg. Doris Neira Saldaña
2. Mg. Gerardo Karbaum
3. Lic. Carlos Ruiz Coral

Aplicando la fórmula de coeficiente de validez de Aiken a la variable de **puesta en escena** según la validación de los expertos se desarrolló:

$$V^1 = \frac{S}{(n(c-1))} = \frac{4+4+3}{3(5-1)} = \frac{11}{12} = 0,92 = 92\%$$

De igual manera, se procedió a aplicar la misma fórmula para la validación de expertos sobre la variable de **cine de autor** donde resultó:

$$V^2 = \frac{S}{(n(c-1))} = \frac{4+4+4}{3(5-1)} = \frac{12}{12} = 1 = 100\%$$

## 2.4 Confiabilidad

Para determinar la confiabilidad del instrumento, se utilizó el Alpha de Cronbach, que se encarga de determinar la media ponderada de las correlaciones entre las variables (o ítems) que forman parte de:

**Fórmula:**

$$\alpha = \left[ \frac{k}{k-1} \right] \left[ 1 - \frac{\sum_{i=1}^k S_i^2}{S_t^2} \right],$$

## 2.5 Aspectos éticos

La tesis al tener un proceso de investigación cualitativa utilizó como herramienta base las entrevistas semiestructuradas, las cuales han sido registradas en audio y de manera escrita con la aprobación de todos los especialistas en el marco del **Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017** para poder ser utilizadas como fuente de desarrollo de la presente investigación.

Dicho material solo tuvo un fin académico y no fue otorgado a ninguna otra persona ajena a este estudio con el objetivo de mantener la autenticidad de

las mismas.

Este trabajo tuvo una clara orientación hacia un objetivo de conocimiento científico. La interpretación, presentación y recolección de datos hasta la exposición de resultados se llevó a cabo con suma sistematicidad y transparencia respetando cada uno de los pasos del método científico. La ética profesional estuvo presente en cada uno de las actividades desarrolladas en el presente estudio.

## CAPÍTULO III

### PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Con la finalidad de poder responder a las incógnitas que surgen en esta investigación se realizó un análisis de las respuestas de los especialistas respecto al cine de autor junto con todos sus elementos y su relación o no con la cineasta peruana Claudia Llosa Bueno, dando inicio al estudio de la muestra, para posteriormente relacionar y contrastar puntos de vista en base a los objetivos planteados de la presente investigación.

Como se manifestó en la páginas previas, los integrantes de esta discusión fueron personas calificadas en la materia como: **Michel Marx** (Francia) International Script Doctor; **Carlos Henao** (Colombia) International Script Doctor y Director del Laboratorio de guion cinematográfico de Cinefilia; **Santiago Ventura** (Uruguay) Director de la escuela de cine Dodecá de Montevideo; **David Quiroz** (Colombia) Director de cine y guionista becario de creación del Museo Casa de la Memoria de Medellín y; **Arturo Torres** (Colombia) Literato de la editorial Planeta y guionista cinematográfico.

Es interesante poder constatar que prácticamente todo lo que señala a la figura del autor en el cine resulta diverso según un posicionamiento tanto histórico, cultural, social y político.

Las distintas posturas sobre la autoría cinematográfica implican una especie de enfrentamientos del lenguaje, en la cual existe una ausencia de consenso retórico gracias a la continua evolución del cine desde la aparición del término allá 1960 hasta la fecha.

### 3.1 Entrevistas

#### 3.1.1 Cine de autor como concepto cinematográfico

En cuanto a la **definición del concepto de autor cinematográfico**, Henao expone que en el fondo lo importante es reconocer el cine que el autor quiere hacer.

Por ejemplo, trae a la mesa a Tomás Gutiérrez Alea quien tiene una película como *Memorias del subdesarrollo* (1968) la cual considera una obra maestra porque es una cinta que no envejece. El manejo de esa voz en off dentro de la diégesis, está muy arraigada desde el espíritu del protagonista y el pensamiento del autor sobre el tema trabajado.

Entonces, **Henao sostiene que el cine de autor es un lugar donde converge un espíritu y una mirada sobre lo que se representa**. El director tiene la facultad de poner en marcha la puesta en escena, narrar a través de imágenes, y hacerse la pregunta interior de: *¿Cómo represento lo que quiero contar?* Es en ese ámbito de lo interior donde surge un estilo. **Surgen rasgos estilísticos para representar un determinado cine.**

Henao señala que existen directores que ponen acentos, por ejemplo; con el realismo, donde sus películas están inundadas por un espíritu realista, en la cual, esa representación está trabajando códigos de lo más próximo a la realidad así sea una ficción.

**Considera a un autor a aquella persona quien tiene muy claro la manera que quiere contar lo que va a contar.** Es alguien que está buscando un sentido a lo que hace y cuenta con el cine, y sus herramientas del lenguaje, para poder expresarlo.

Por otro lado, con un tinte más político encontramos a **Marx**, quien desde su perspectiva de la actualidad autoral en Francia manifiesta que **el autor en su país es alguien que sale de *La Femis*, escuela nacional de cine,**

**y hace su carrera con egresados de la misma entidad sin relacionarse con los cineastas que egresan de las escuelas privadas, publicidad o televisión.** Lo cual tiene un corte político; está la izquierda versus el capitalismo dentro del cine francés.

Con esta característica como fundamental que debe tener un autor para considerarse autor en Francia, **Marx define a este cine como un cine intelectual.**

Cuando señala a la intelectualidad **refiere a aquellas películas que intentan hacer que el espectador, al salir la sala, cambie su forma de ver el mundo** y que no solo se haya divertido, lo cual no impide hacer las dos cosas, como hacia Chaplin en su momento.

Marx considera que es un cine donde el director escribe, hace el casting, forma su propia productora con sus amigos egresados de La Femis, para no tener que mezclarse con los productores convencionales, y toma el poder; como lo hizo la Nouvelle Vague con su revolución cinematográfica.

Eso es política de autor según el francés. Como ocurrió en 1960, donde los países hicieron una revolución asumiendo un riesgo, que, si no se llevaba a cabo, el cine corría peligro de convertirse en un teatro audiovisual debido a la imperiosa necesidad de olvidar la segunda guerra mundial mediante el espectáculo.

Marx siente que la política de autores de esa época convirtió, mediante sus escritos, a los directores seleccionados por ellos mismo como los responsables en su totalidad de los defectos y aciertos de un filme lo cual es un tanto excesivo.

Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut y compañía se alejaron del dominio estadounidense de Hollywood, apartándose de la idea de concretar un filme en equipo como el viejo modelo de sistema de estudios.

Sin embargo, del cine clásico, encumbraron a Hitchcock como imagen de este concepto del director autoral. Lo estudiaron y entrevistaron a fondo, pero ¿Qué tenía él que los franceses lo admiraban tanto?

Los deudores de Cahiers lo ubicaron como un hombre que durante treinta años y a través de cincuenta películas, explica más o menos el mismo relato manteniendo un estilo, que consiste en desnudar a sus protagonistas y sumergirlo en el mundo abstracto de pasiones con la temática de la lucha del alma contra el mal. Al repetir este concepto en el extenso de su filmografía, con una industria muy alejada a su forma de trabajo, sus compatriotas lo catalogaron como autor.

Punto importante de su trabajo puede manifestarse en la manera que aparecía su nombre en los títulos de crédito. Se pasó del "dirigido por" a "una película de", dando la existencia de una paternidad total del producto artístico audiovisual hacia el cineasta.

Hoy en día, en Francia, las cosas desde la aparición de la Nouvelle Vague no han cambiado.

**Según Marx, el cine de autor sigue hablando de la vida, tratar de filmar la realidad, no se preocupa por la luz sino de la credibilidad de las cosas, un espacio donde encontramos política, amor y sexo.**

Son cineastas que defienden una visión intelectual del mundo. Sin embargo, esto generó que buenos guionistas perdieran sus trabajos porque la figura del guionista ya no existe en su país. Si él va donde un productor y le dice que es guionista este lo invitan a comer para que le cuente sus ideas sin contratarlo, porque el director, desde la aparición de la Nouvelle Vague en adelante, es quien relata sus historias independientemente de los resultados '*guionísticos*'.

Asimismo, expone al autor como un director con un ego muy fuerte, quien, para hacer ese tipo de cintas, tiene que sentirse el centro de todo por naturaleza, manifestar esa sensación que él tiene algo que decir y defender un postulado particular de las cosas sin parecerse a ningún otro.

Con la consolidación de estas características, Marx concluye que no solo consiste en hablar sobre la belleza del plano que uno ve en la pantalla de un cine autoral, sino de entender como la puesta en escena es una expresión particular de la intelectualidad.

La construcción del guion, los diálogos y la performance actoral están determinados por una mirada particular dirigida por alguien. La puesta en escena es otra manera de denominar lo que en otras artes se catalogaría como visión del artista, pero en el cine, Marx señala que la visión no depende únicamente de donde el director coloca su cámara o cómo interactúan los actores, sino también de lo que se quiere generar en el espectador a través del relato cuando se termina la película.

**Ambos especialistas en esta primera lectura nos han hablado sobre rasgos estilísticos e intelectualidad dentro de la definición del cine de autor**, que, implementados en el cine de Claudia Llosa, se puede ubicar en el uso del fuera de campo, el cual es uno de los principales recursos que con el tiempo se está quedando en el olvido, debido a esta avalancha de producciones comerciales donde todo se ve y todo se tiene que decir en cuadro.

Aquella extensión imaginaria del mundo representado más allá de los límites del campo con seis vallas que separan de lo cual el público se imagina. Arriba – abajo; derecha – izquierda; detrás del decorado – detrás de la cámara.

Aquel espacio que no vemos y es tan importante como el campo. En el fuera de campo se encuentra el conflicto, el enigma, la interrogante. Robert Bresson, uno de los más grandes influyentes en la historia del cine



mundial, trabajaba como fundamental pilar el fuera de campo. Él hablaba desde esa época que el cine estaba lleno de cosméticos, que la música extradiegética inducía a la emoción y que para eso uno mejor cerraba los ojos y escuchaba una melodía en la radio.

Ahora, existe un momento muy delicado de la película *Madeinusa* (2005) donde se propone el acto sexual de un padre con sus dos hijas, pero ¿Porque la cámara debería exponer el acto sexual de manera explícita?

Para Llosa, es mejor trabajar este momento de la cinta aprovechando el fuera de campo sonoro. De esta manera se activa la imaginación del espectador y no se le da plácidamente todo lo que sus ojos desean o no desean observar.

Manejar este recurso hace más atractivo la situación debido que manipula la intriga, domina al público, y reduce costos de producción. No obstante, un director que dominar el lenguaje cinematográfico sabe que las nueve interpelaciones del fuera de campo (entradas y salidas de cuadro, dirección de mirada, sonido off, fragmentación de personajes, campo vacío, luces y sombra, movimientos de cámara, subjetiva y suspensiones sonoras) recaen sobre un personaje y no sobre un objeto.



Fotograma 1: *Madeinusa* (2005)

En la coyuntura de la película el uso del fuera de campo sonoro recae sobre el personaje de Salvador, la dirección toma a este personaje en un plano entero haciéndolo caminar por los alrededores de la casa donde ocurre el coito familiar. Salvador se detiene al percibir el estímulo sonoro y observa a través de una ventana hacia el interior de la habitación. La cámara corta en un *jump cut* sobre él en un plano medio corto perfil y el sonido diegético de los gemidos toma presencia.

Cuando el plano sobre Salvador se sostiene algunos segundos el espectador va construyendo la imagen que este puede estar apreciando. Tanto como el público como la dirección toman partido en la película, ambos se encuentran en un punto crucial con una postura particular sobre el acontecimiento. Se ha trabajado con las herramientas del lenguaje cinematográfico y la intelectualidad del espectador.

Por otro lado, **Quiroz manifiesta que el cine de autor es una búsqueda que va más allá de una construcción estética audiovisual, es un tipo de cine donde existe una indagación sobre una experiencia del ser humano, donde se conoce un determinado tema y se trata de explorarlo.**

Para Quiroz, el director autoral cuenta con una mirada más profunda que horizontal, no se enfoca en una construcción clásica donde un héroe X desarrolla una serie de peripecias hasta llegar a un punto Y. Incluso desde el área de la producción, el cine de autor no tiene la misma movilidad del cine clásico industrial.

Existe una mirada que se detiene a observar al protagonista, a esos temas que unen sus complejidades, con una postura particular frente a eso y que se va construyendo a partir de los recursos del lenguaje que plantea el cine.

Sin embargo, afirma que el director autoral tiene que demostrar su conocimiento técnico a nivel de la puesta para poder resolver las escenas

de distintas maneras a la establecida en el cine clásico porque antes que autor, no deja de ser primero, un director de cine.

Dicha técnica es la que le da la oportunidad de impregnar un sello indiscutible de su personalidad que pueda ser capaz de transmitir un mensaje en la temática y esta sea fiel reflejo del relato.

Quiroz ubica en la técnica un elevado componente personal del autor, que puede considerarse como fundamento esencial del proceso creativo, independientemente del argumento o género que se trabaja, debido a que representa conocimiento.

Por ejemplo, manifiesta, que un músico no puede expresarse sin conocer las partituras, de igual manera sucede en otras disciplinas. Es por tal motivo que todo realizador que desee expresarse a través de ideas, imágenes, objetos, necesita conocer el mecanismo.

El lenguaje que se emplea para construir el puente entre la técnica y la sensibilidad es la creatividad misma, que tiene como objeto la cámara, quien delimita el plano activando las herramientas del lenguaje. Es por eso que, para él, el cine, ante todo, sigue siendo imagen.

Asimismo, Quiroz afirma que el director autor cuenta con películas que tienen un significado interno con la capacidad de poder transmitir ese mensaje, y en ese aspecto, es la cúspide de la cinematografía como arte.

Además, **siente que la teoría del cine autoral tiene en cuenta la filmografía en conjunto del cineasta y no una serie de películas aisladas.** Es como si el autor se pasara haciendo una misma película durante toda su filmografía variando solo la tonalidad de la misma.

Tomando esto último, se puede asociar esta idea del director autoral que es definido como tal, porque dentro de su filmografía se pueden

emparentar sus relatos ya sea por su técnica, mensaje o tema; al caso de la producción cinematográfica de Claudia Llosa.

**La directora peruana cuenta con tres películas claramente relacionadas entre sí.** Las tres tienen como protagonista a una mujer. Tanto *Madeinusa* (2005), como *La teta asustada* (2009) cuentan con la misma actriz protagonista y ambas cintas tienen un corte de contraste entre el contexto socio cultural del ande con relación a la capital.

A nivel general, en su filmografía, se percibe un perfume de rituales relacionados con el tema de la religión y la muerte donde claramente; además de la ausencia maternal, hay algo en común que se quiere transmitir.



Fotograma 2: *La teta asustada* (2009).

Por su parte, **Ventura, expone que el cine de autor es un cine comprometido con el pensamiento del realizador, y desde su creación, este ha sido un terreno idóneo para poder expresar todo tipo de pensamiento, idea, proyecto, y/o plan humano; contando como núcleo de la materia a la puesta en escena que tiene una forma y estilo según el director.**

Ventura afirma que el estilo está ligado a la autoría en el arte y le compete al director cuando este demuestra determinadas características de proceder constantes al momento de resolver una escena creando una distinción. Esto se puede percibir según la manera que la película se organiza y evoluciona.

Este estilo, según el especialista, tiene un carácter propio que es brindado por un artista a su obra gracias a la influencia sobre la forma, y va logrando un conjunto de particularidades que llegan a individualizar el perfil de un trabajo en colaboración a su distinción o gusto personal.

Es una práctica repetitiva, como patrones que llevan un corte de técnica particular en una filmografía y se resalta a un movimiento cultural cinematográfico como fue el Neorrealismo Italiano, donde la puesta en escena se podría emparentar entre filmes como: Roma, ciudad abierta de Roberto Rossellini (1945), Ladrón de bicicleta de Vittorio de Sica (1946) o La Strada de Federico Fellini (1954).

Cuando Ventura señala al estilo dentro del cine, este se puede emplear para el análisis de la puesta en escena en el contexto de todas las características especiales que mantiene un director sobre su trabajo sean estas; comportamiento de cámara, interpretación actuarial, estética lumínica, paleta cromática, banda sonora, montaje, actores, etc.

**Ventura señala que el estilo cuenta la visión y sello del director que impone sobre la temática del filme.** Es aquel terreno donde se expone el deseo de calificar la puesta en escena en general a partir de las particularidades formales de las cintas, es decir, catalogar de autor a un director por su tratamiento, su distancia, su punto de vista; su visión respecto al mundo.

Ahora, **¿Cuál es la visión del mundo que tiene Claudia Llosa en su filmografía?** Se podría determinar que **existe una clara intención de proponer a la mujer contra la adversidad, así esta protagonista**

**cuenta con obstáculos tanto culturales, sociales, políticos o religiosos.**

En sus tres cintas podemos encontrar personajes como Madeinusa, Fausta o Nana que en determinado momento se revelan frente a una sociedad machista, intolerante y/o conservadora.

En el caso de Madeinusa, la protagonista con el mismo nombre está sometida a costumbres abusivas en el pueblo donde vive por parte de su padre, Fausta en *La Teta Asustada* (2009), vive oprimida por un miedo a la figura varonil que heredó gracias a los abusos sexuales en la época terrorista y Nana en *Aloft* (2013), tiene que enfrentar la figura de su hijo luego un trágico accidente en el cual lo abandonó.



Fotograma 3: Aloft (2013)

Cerrando con la definición sobre cine de autor, **Torres, sostiene que el cine, al igual que la literatura, puede desarrollarse desde dos posiciones, una dando una primordial importancia a la estética y la otra dando más peso a la narrativa.**

Según su parecer, **el cine de autor es aquel que pone la puesta estética por encima de la historia, no es el qué, es el cómo.** Ubica al cine de autor como un espacio donde el espectador no va solo a la sala

de cine a la espera que le cuenten un relato que tiene un inicio, desarrollo y fin; el público del cine de autor va a deleitarse mediante la riqueza de la plástica, que se ve reflejada, en el correcto manejo del lenguaje cinematográfico.

Es un tipo de cine exclusivo para ser aprovechado por gente relacionada a la materia, miradas entrenadas a ciertos detalles y estrategias de contar algo sin caer en la convencionalidad.

Al momento que Torres expone que en el cine de autor no es el qué, sino el cómo; de su forma y contenido, extrae la experiencia personal como elemento donde se encuentra en estado puro las situaciones y maneras de resolución a las acciones que luego se ven representadas en pantalla por parte del director.

Todo está anexado a la búsqueda de situaciones cumbres dentro la vida del cineasta autoral que son hechos de su experiencia propia y de los cuales toma como elementos significativos de su obra; es decir, que percepción tuvo sobre un determinado acontecimiento.

Es un proceso de fluidez, una etapa donde se ve la manera de encontrar ideas en la experiencia personal. Una capacidad de generar conceptos en cuanto a su entorno más íntimo y transformarlos en escenas significativas que expresen su manera hacer cine.

En cuanto a lo que refiere sobre la puesta estética por encima de la historia, Torres sostiene que la distinción de este cine, es el grado de manipulación para poder matizar el filme al parecer único del director. Los técnicos impregnan su trabajo según la visión del director, pero es él quien ultima todos los detalles de la obra logrando un universo estético adaptado a su persona y no a la narrativa del guion.

Se caracteriza por la manera que le da un estilo a la materia visual del plano y los mecanismos que emplea para expresar el contenido del relato.

Radica en la capacidad técnica de abordar una historia amparado en una forma determinada muy particular, con profundidad y solvencia, siendo capaz de expresar un lenguaje propio reconociendo sus herramientas.

**Esta última posición sobre la concepción del cine de autor nos habla sobre la relación entre la plasticidad de la imagen y las herramientas del lenguaje.**

Dentro de este ámbito, hay que recordar que la figura literaria que trabaja el cine es la sinécdoque, es decir, la parte por el todo, se aprecia un campo que solo es un fragmento de un mundo que se expande más allá de esos límites en diversas direcciones.

**El cine de Claudia Llosa subraya el concepto de la sinécdoque trabajando el fuera de campo gracias a la fragmentación de los cuerpos en cuadro.** En la construcción de sus planos podemos apreciar partes de los cuerpos de sus personajes recortados tanto por la cámara como por el decorado, haciendo énfasis en la belleza de la imagen como en el reconocimiento del lenguaje.



Fotograma 4: La teta asustada (2005)



### 3.1. 2 Frontera entre el director de cine y el autor de cine

El siguiente bloque de discusión consiste en poder **determinar las diferencias entre un director y un autor en el cine.**

Por su parte, **Quiroz señala que el director es quien pone en escena los recursos que le da el cine, pero un autor utiliza esos recursos no solo para construir una puesta en escena de un relato, sino que plantea un discurso propio.**

El director autoral, según su percepción, establece un tejido simbólico de lenguaje personal. A partir de ese momento, empieza a transmitir un punto de vista, un estilo indirecto libre, ya sea por la resolución de los diálogos, voz en off, comportamiento de cámara, etc.

Quiroz, instaura en la entrevista la existencia de símbolos que permiten reconocer la obra del autor en el espectador e ir planteando un juego entre, él como creador, y el público como necesidad específica de recibir información de manera particular.

Es en ese momento donde los autores se destacan, en diferencia a los directores técnicos; por su comprensión del lenguaje, y pueden ser identificados por una manera de rodar a través de la cual se expresa su personalidad creando un estilo propio repetitivo que se reconoce e identifica con una sola escena.

**Ahora, ¿Cómo se puede determinar que el cine de Claudia Llosa comprende el lenguaje expresándolo de una manera distinta a la convencional?**

Tomando como referencia su ópera primera *Madeinusa* (2005) tenemos la escena de la presentación de la antagonista. Es la escena quinta de la película donde recién se puede conocer a otro personaje. Ella, tiene un

vínculo familiar (hermana) con la protagonista y es presentada, luego de una escena armónica, en un plano medio reflejado en un espejo sacándose piojos del cabello en su habitación.

Dicha situación tal vez estuvo escrita en el guion de la siguiente manera: Chale, diez y seis años, sentada en la cama, se mira incómoda al espejo sacándose piojos de la cabeza.



Fotograma 5: Madeinusa (2005)

Paso siguiente, la dirección tomó ese texto e hizo lo más importante; darle un abordaje cinematográfico. A fin de cuentas, esto es lo que diferencia a un estilo de otro, lo que a un director lo define como autor según los especialistas; **el cómo encarar a nivel cinematográfico el rodaje de una acción en papel con un propio estilo.**

En este caso, la dirección decidió colocar a este personaje; que después se descubre como opositor del objetivo de la protagonista, con un tiro de cuarenta y cinco grados de perfil negativo reflejando su rostro amargado en el espejo porque de esa manera se construye su figura en la diégesis.



Fotograma 6: Madeinusa (2005).

El que tengamos indirectamente a dos Chale en plano medio y al centro de ellas se siente de pronto Madeinusa es una clara intención de predisponer al personaje antagónico. La interpretación del cuadro podría ser, por ejemplo, como si Chale quisiera retener a Madeinusa o Chale envidiara a Madeinusa y/o Chale domina a Madeinusa; todas estas posibilidades, en un primer encuadre, las vamos a confirmar luego con el pasar del relato.

Continuando con la escena, el diálogo de ambas se establece en un plano contra plano que podría afirmarse como una puesta de cámara clásica; sin embargo, basta de solo unos segundos para que nuevamente mediante la coreografía actoral, Llosa relance su escena.

El personaje de Chale le pide a Madeinusa que le revise la cabeza para ver si tiene piojos y esta última acepta; pero, no es ella la que se dirige atrás de Chale para que ambas queden encuadradas en un plano medio reflejadas en el espejo, más bien es Chale la que se levanta y se acuesta de perfil en las piernas de Madeinusa.

Con un solo movimiento, en este caso de personaje (coreografía actoral), se ha podido cambiar de tamaño de plano el cual estaba por agotarse. La

conversación vuelve a tomar vuelo, pero esta vez, en un plano medio de Madeinusa con un primer plano de su hermana haciendo más bella la escena. Como definía Torres a un autor, gracias a su plasticidad de la imagen y al conocimiento del lenguaje.



Fotograma 7: Madeinusa (2005).

**Jean-Luc Godard**, quien realizaba películas sobre personas importantes del cine y luego él intervino en sus propios proyectos porque se convirtió en una de ellas, **en su filme Nuestra Música (2004), toma dos fotografías de una película de Hawks; era un plano y contra plano de un hombre y una mujer con el mismo tamaño y angulación y señala que ese director es un incapaz porque no sabe diferenciar entre ambos personajes. Lo peor en el cine es cuando las cosas se parecen.**

Esta idea habla en específico del peso dramático que le da la cámara a un personaje cuando lo recorta. Si Llosa se hubiera quedado con el mismo tamaño de plano entre estos dos personajes que conversan, el mensaje que brindaría es que ambas tienen el mismo peso dramático en la escena, cosa que, como en la vida, nunca sucede.

Retomando el análisis, **Ventura afirma que un director no necesariamente tiene que estar comprometido con la película, puede**

**ser un director de oficio. El autor tampoco tiene que ser director necesariamente, sin embargo, la diferencia entre ambos es que el autor siempre refiere a una obra como una creación.**

Ventura mantiene esta premisa porque cree que la realización audiovisual cinematográfica es una asociación entre la creatividad y la técnica de un grupo de personas donde se reúnen experiencia, conocimiento e ideas para construir una película de manera colectiva teniendo como materia prima la aplicación de un lenguaje.

Es en ese proceso donde el cineasta puede manipular y controlar sus deseos expresivos a través de un filme, ya sean estos puramente técnicos (en el caso de un director) o particulares (en el caso de un autor).

Es en la tendencia de los directores por manejar, organizar y narrar su discurso cinematográfico de forma particular, donde se responde a criterios personales en la puesta en escena lo que marca un sello propio en la imagen.

Por otro lado, **Henao, recuerda que Chabrol y Tarkovsky decían que hay dos clases de directores, unos con la capacidad de representar la realidad del universo y contar historias, y otros, que crean su propio mundo y lo representan a través de las historias.**

Considera que alguien se puede convertir en un autor en el cine en la medida que le esté dando un sentido a lo que cuenta y una utilidad al cine como tal, entonces **presenta dos orillas; una, cuando eres un director contratado por la industria para hacer películas de entretenimiento y jugar con un código de un sistema, y otra, cuando el director tiene la posibilidad de reinventar el lenguaje cinematográfico para contar su propia historia.**

Porque no hay que olvidar que el cine es un medio de comunicación, con mecanismos de producción y distribución industriales, que se encuentra

con el espectador en condición de masa compartiendo cierto sistema de valores.

Su magnitud es resultado de la dialéctica entre el cineasta y el sistema de producción colectivo y, a su vez, de la comunicación entre el discurso convencional de los géneros cinematográficos, adaptado al contexto del espectador, y la comunicación entre la película y público.

Henao ubica dentro de este proceso la diferencia clave entre un autor y un director, cuando se relaciona la capacidad del primero para poder integrar una obra audiovisual en un producto para la industria, donde se da lugar a hallazgos libres y ricos a través de la ambigüedad, matices, ironías, y contraste de sus rasgos estilísticos en un discurso con temática definida.

Sobre este punto, la última película de Llosa es fiel reflejo de su corte autorial. Aloft (2013), dentro de toda filmografía de la directora peruana, vendría a ser el filme más comercial de todas sus producciones, contando en su reparto con estrellas como: Jennifer Connelly, Mélanie Laurent y Cillian Murphy. La película, es de origen canadiense, español y francés con lengua extranjera y donde no existe un mínimo detalle sobre el contexto socio cultural peruano que la acompañó en sus dos primeras cintas.

Entonces, **¿Cómo una directora mantiene su autoría en un filme de corte hollywoodense?**

**Explotando la variedad de sus temáticas previas y manteniendo sus rasgos de estilo** como lo han manifestados los especialistas cuando señalaron las características del cine autorial.

Aloft (2013), a pesar de su ruptura espacio temporal, no deja de ser una cinta que tiene a una mujer luchando por algo ante una sociedad conservadora donde habitan creencias religiosas poco habituales además

de la ausente figura maternal; y los recursos del lenguaje cinematográfico como el fuera de campo y el manejo del silencio continúan construyendo la historia.



Fotograma 8: Aloft (2013).

Por su parte, **Torres, manifiesta que la diferencia principal entre el director y el autor es que el director dirige para crear un mundo y el autor tiene un mundo ya creado y lo dirige mediante el lenguaje hacia el cine.**

Torres, sostiene que el nuevo autor contemporáneo es un director con ese mundo ya estructurado en su cabeza, que muy aparte de su dominio del lenguaje, extrae posicionamientos de su propia experiencia, de su misma vida; y se ve reflejado en sus protagonistas y sus miedos. Muchas veces, el relato es una excusa para alimentar la necesidad de contar una postura y construir una historia.

Por ejemplo, Pedro Almodóvar, el cual lleva una carrera con grandes películas autorales, se caracteriza por una obra donde se percibe su presencia, hay casi siempre un director de cine en sus historias, tonalidades rojas en su paleta cromática, el relato sucede España y participan los mismos actores. Los planos trascienden y traspasan, pero

lo que más resalta es él, su personalidad se ve reflejada en los personajes y el comportamiento de la cámara lo delata.

Del otro lado está Woody Allen, quien figura en cuadro, detiene la película para comentar sobre ella y lanza una broma sobre líos sentimentales en Nueva York.

### **3.1.3 Puesta en escena: construcción de un perfil**

En lo que respecta a la **importancia de la puesta en escena de un director** cinematográfico, **Quiroz manifiesta que para un autor la puesta en escena es el lugar donde se puede desarrollar la alquimia. Es el terreno donde puede tomar todas las herramientas del cine, llámese actores, cámara, arte, luz, etc., con la finalidad elaborar una idea. Más allá de registrar una acción, la puesta en escena le sirve para construir su visión.**

Quiroz expone que eso diferencia a un autor de un director, el autor pretende construir una idea, un tejido simbólico que genere un código en su cine. La puesta en escena es ese laboratorio donde la dirección puede mezclar todos los ingredientes del lenguaje para que el público pueda hacer la lectura de su punto de vista sobre un determinado tema y pueda comprender su viaje durante toda su filmografía.

Recuerda que la cinematografía continuó su propio viaje como ese lugar mentiroso donde se representa la realidad de nuestro tiempo bajo la espectacularidad de lo comercial. Un escenario virtual, con un crecimiento dinámico e imprevisible incentivado por las transposiciones y paciones de la industria.

Es por tal motivo, que nacen estos directores, los cuales vieron la posibilidad de representar en los argumentos estandarizados una visión de su mundo; tratando lograr influenciar a los espectadores de otra manera para construir identidad en su obra. Esta premisa también se



relación con el trabajo realizado por Llosa en su última película Aloft (2013).

Por su parte, la puesta en escena representa para **Ventura, el modo en que el director llevará sus pensamientos artísticos al plano real. De alguna manera, el lenguaje cinematográfico particular de cada autor siente que se verá reflejado en ella; ya sea por la posición de cámara, valores de plano, ángulos, movimientos, actores, etc.**

**Ventura afirma que la puesta en escena es aquel lugar donde habita la facultad de poder reconocer un filme de un autor sin que este sea mencionado.**

El terreno en el que el espectador puede observar la estructura del lenguaje, su carga ideológica y el reconocimiento del espacio comienza a generar un significado al tiempo que el registro manipulado por la dirección toma presencia. Una forma de lectura que plantea no solo un desafío al conocimiento del público, sino que, es consciente, de su régimen de lectura con exigencia natural en el ojo del espectador.

**Por consiguiente, los directores autorales se pueden identificar con un solo plano de sus películas sin necesitar otra referencia.**

Por ejemplo, si tenemos un plano medio corto positivo de Liv Ullman con un fondo de paleta cromática neutra sabremos que estamos en una película de Ingmar Bergman, o, si presentamos a dos personajes en un plano entero conjunto con un fondo de colores cálidos y pasamos a cortarlos en un estrepitoso zoom in en un plano medio corto conjunto se tratará del brasilero Kleber Mendoca Filho.

Por su parte, Claudia Llosa, eligió el plano medio corto de Magaly Solier con un movimiento de cámara de travelling con ella corriendo en cuadro en los momentos emotivos de sus dos primeras películas como el sello que va a distinguir a su cine por el resto de su carrera.

Esta es una marca registrada que ya recibió su primer homenaje de parte de Salvador del Solar con *Magallanes* (2015) contando con la propia participación de la actriz mencionada.

En la opera prima de LLosa, la cámara acompaña en este recorrido a Madeinusa, quien decidida escaparse con Salvador, regresa a su casa por los aretes de su madre.

En la *Teta Asustada*, Fausta escapa temerosa tras una agresión física de parte de un familiar. El comportamiento de la cámara en este plano se convertirá en una receta a cumplir para honrar al brillante trabajo de la cineasta peruana.



Fotograma 9: La teta asustada (2005).

De esta manera, se puede distinguir a la puesta en escena cinematográfica, como un trabajo con forma y estilo orgánico que comprender la construcción estructural de la cinta. Es en ese cuerpo expuesto a través de la pantalla que uno puede identificar los rasgos particulares que se destaquen, ya sea en el comportamiento de cámara, paleta cromática, luz, coreografía actoral, montaje o sonido.

Tomando un ejemplo más radical, la película *Un condenado a muerte se ha escapado* de Robert Bresson (1956) la paleta de color con respecto al vestuario no tiene ningún distintivo porque tiene un corte naturalista de esa época, sin embargo, el trabajo fuera de campo sonoro a través del comportamiento de cámara en los diálogos si se diferencia, en la mayoría de casos el protagonista conversa con alguien y la cámara se queda en su plano medio.

Sin embargo, ¿El título no es evidente? **¿Un condenado a muerte se escapa? Estamos ante una película que desde el título ya contó todo lo que sucede en el relato.**

Existe un protagonista que está preso, condenado a muerte y termina escapándose. Si uno lo divide en porcentajes de oración podría ver los tres actos del guion de manera explícita.

Entonces, **¿Qué es lo interesante de esta película?: La puesta en escena cinematográfica del director.**

Desde otro punto de vista, **Torres, afirma que la puesta en escena es todo para el autor, porque es allí donde se representa su vida y experiencias a través un código con un particular lenguaje y forma.**

En este caso, cuando hace referencia a la forma habla del criterio de unidad; es decir, cuenta con un solo rumbo, antónimo del caos, de la confusión; llevando consigo una consistencia visual. Esta película (y no obra) tiene dentro de su estructura diversos números de elementos que contribuyen a la integración de todo el relato unificado. El concepto de unidad está ligado a lo orgánico, y ya que el cine no es un organismo, esta relación tiene un carácter metafórico.

Ahora, dentro de estos organismos, ninguna de sus partes trabajada de manera aislada, en el caso del cine, al ser una obra en colaboración, cada área se nutre de las demás, lo que significa que un cambio en ellas

influencia en el resultado final de la película. Esto acontece al momento de llevar a cabo la puesta en escena.

Asimismo, hay que resaltar de igual manera, que no existe perfecta unidad, algunas piezas cuentan con más relevancia que otras y su trabajo u omisión destruiría el efecto estético del trabajo en proyección según su importancia; esa pieza es la del director, quien trasmite una idea sobre su visión del relato a los demás integrantes del equipo y cada una de ellos tendrá un norte definido para poder satisfacer la demanda.

La dirección es responsable que la forma y sus procesos se pongan en marcha para que todos los departamentos trabajen de manera organizada en un esfuerzo común.

La puesta en escena cinematográfica no solo compromete una gran cantidad de elementos expuestos en el cuadro sino la relación armónica entre ellos. No existe película alguna que sea un juego de azar con sus partes, todas son organizaciones que busca un sentido para el director. El espectador esperaría que los elementos que ve y escucha en pantalla tuvieran una justificación de ser expuestos y que representaran a las áreas involucradas en la realización por motivo alguno.

La puesta está plagada por símbolos, aquellas cosas que representan otras cosas. El cine de autor, transmite mensajes de otra manera porque el símbolo ofrece una parte al espectador y la otra la tiene que construir él por su propia cuenta. Es por esto que no es un proceso pasivo, y, cuando se convierte en eso, ya no es cine, porque pierde su cuota artística.

El símbolo de paz en una película puede ser una paloma blanca como una rata muerta. Todos los elementos de la puesta en escena en campo son signos de un referente o significante material a la espera de una resignificación.

Madeinusa (2005), en su escena de apertura, presenta la protagonista en su cocina tomando un paquete de la repisa (que en la escena siguiente se va a reconocer como veneno para ratas) y mira entristecida hacia el exterior cantando sobre alguien que regresará.

El paquete que tiene en las manos es el signo de un paquete. Sin embargo, cuando ella lo esconde bajándolo, lo resignifica. Al signo le dio un nuevo sentido, con el mismo significante y el mismo significado; le otorgó una semiótica que con el transcurso del relato vamos a confirmar, porque es con esa utilería de la puesta, con la que va a asesinar a su padre.



Fotograma 10: Madeinusa (2005).

El personaje con un solo movimiento aumentó la intensidad en la escena gracias a un elemento de la utilería. Valoró la puesta y la resignificó. Al momento que Madeinusa baja el paquete, baja el arma, mirando entristecida al exterior.

Las utilizaciones de los signos de la puesta en escena fueron empleados por la actriz en función del de la escena para activar potencias en la utilería que donen nuevos sentidos narrativos y/o dramáticos.

### 3.1.4 Género o tema ¿Cuál le pertenece al cine de autor?

Respecto a la **diferencia entre tema y género cinematográfico**, Henao señala que el valor o la calidad de una película no es el tema, **el valor de un autor es como representa ese tema.**

Uno puedo contar la dramática historia de un niño que quiere aprender a leer en un universo adverso donde al final logra resolver ese objetivo, pero también puedo coger ese mismo tema y hacer una película de aventura, terror o comedia.

**Es decir, el tema está inmerso dentro del género independientemente de las características de este.** Lo que logra el autor es acoplar su temática a cualquiera de estas circunstancias.

**Henao afirma que cuando aparece el género en el cine es porque de alguna manera se establece un código que el espectador ya conoce y va dirigido a una zona de confort.**

Cita a Martin Scorsese al momento que este hace una reflexión sobre la historia del cine norteamericano donde el director identifica una serie de cineastas trabajando para el sistema de Hollywood, y dentro de ese cine clásico que se hizo en los años 40 y 50, surgieron directores los cuales dieron una impronta personal a lo que se representaban dentro del sistema denominándolos directores contrabandistas. Estos, contaban una historia en el código de un género, pero al mismo tiempo, representaban su marca personal.

Scorsese, pone otro ejemplo, al ser un fiel devoto de la iglesia católica, tiene un planteamiento general en cuanto a sus temáticas con respecto a sus protagonistas y es la de llevar sus primeras películas como el vía crucis (el viaje del héroe).

El espectador no necesita reconocerlo, sin embargo, *Taxi driver* (1976), *Toro salvaje* (1980) y *Después de las horas* (1985) tienen un parentesco muy estrecho con lo estipulado en relato bíblico en relación al protagonista en su camino de la cruz.

Como se puede distinguir, el tema posiblemente se convierta en algo abstracto, así como difícil de reconocer a comparación del argumento e incluso del tono, pero para el realizador es importante tener claro, previo al rodaje, como es el desarrollo de la idea subyacente, aunque el público no lo perciba.

Henao distingue dentro de estos directores contrabandista también a Alfred Hitchcock, quien fue considerado uno de los primeros autores en la historia del cine. El cual tiene temas en común a lo largo de sus películas que se pueden distinguir, como, por ejemplo: las distintas formas de amar.

Pero, ¿Cómo el creador del suspenso puede tener como uno de los temas de sus películas las distintas maneras de amar? Porque dentro del cine el tema no está ligado a una moraleja o a un tipo de mensaje, el tema, es simplemente una idea subyacente de la historia.

En *La ventana indiscreta* (1954) del mencionado director británico, el protagonista Jeff, un periodista lesionado de una pierna reposa en su habitación espiando a los vecinos de al frente por la ventana y sospecha que uno de ellos asesinó a su esposa, decidiendo demostrarlo. Con el pasar de la cinta, el tema está omnipresente en cada uno de esos habitantes. La pareja de recién casados, la señorita Torso que es concurrida con frecuencia por distintos hombres, el compositor creando una canción romántica, la señorita Solitario que sueña con tener pareja, y el sospechoso Thronwald quien posiblemente mató a su cónyuge.

En todos estos filmes, el amor se presenta de manera involuntaria en distintas representaciones sin influir en el género ni el tono del relato

debido a que este se relaciona con la visión del mundo imaginario propio de la subjetividad del director.

No se debe confundir con el argumento. El argumento es la trama, la anécdota; el cómo se desarrolla el relato a través de los acontecimientos y su articulación; en dicho proceso, se prescinde del tema porque no entra en juego a nivel argumental.

**Ventura, se asemeja a lo expuesto, manifestando que el género es una forma, el tema un concepto. El género puede ser el medio para plasmar un concepto; la forma, la manera en que expongo mi tema.**

Ahora, dentro de este sistema, **el autor tiene como diferencia, la visión cinematográfica de su mundo imaginario.** Esto le permite distinguir entre su ángulo de abordaje principal, así como las ramificaciones, detalles y peripecias que el relato actualiza en función de los elementos principales de la premisa.

Ventura señala que todo cine tiene ineludiblemente dos campos; el narrativo y el dramático. Asimismo, existe una instancia superadora que es la visión de la dirección que trata acerca de la cosmovisión, filosofía, poética, ética que todo autor expresa como unidad de sentido a través de estos dos terrenos para trascenderlos en gran parte de su filmografía.

Esta visión es el hilo conductor que guía a través del lenguaje fragmentándolo, en un específico procedimiento cinematográfico, y con el cual se logra tener un panorama general cuando existe diversidad de escenas, personaje y acontecimientos no pudiendo separar el grano de la paja.

Ventura afirma que el tema ayuda a tomar decisiones que pide la película, lo que hace falta tanto para el objetivo principal del protagonista con el engranaje de las subtramas.



La visión mantiene el rumbo en lo que motiva y sostiene las grandes articulaciones del tema, así como los valores que subyacen a la película y sus características particulares de la puesta en escena cinematográfica.

**Como es el caso de las dos primeras películas de Llosa, donde se puede identificar su clara visión del mundo con relación a la desigualdad de clases socio culturales del ande frente a la capital.**



Fotograma 11: La teta asustada (2005).

**Quiroz por su lado, afirma que el género cinematográfico ya tiene convenciones acordadas entre el público, formas de distribución y producción. En cuanto al cine de autor existe una obsesión, que es el tema, donde se enfoca el trabajo de su filmografía.**

Es algo que lo atormenta y lo desea expresar sin importar el género que trabaje. Lo acompaña en toda su obra y lo expresan de diferentes maneras, ya sea en un thriller, romance, comedia, etc.

**Para Quiroz el tema es un asunto donde existe una pregunta, una curiosidad constante, por la cual el director quiere explorar e indagar siempre.**

El autor está rebuscando los mismos tópicos, de manera frecuente, que lo inquietan y que luego exploran mediante su protagonista. Lo resume como una búsqueda y utiliza al cine como herramienta para encontrar algo que necesita resolver.

Recuerda, de igual manera, que el cine es un medio de comunicación, que cuenta con mecanismos de producción y distribución industriales desde la época de 1930, que se encuentra con el espectador en condición de masa compartiendo cierto sistema de valores en el género.

Desde otro punto de vista, **Torres, expone que el género cinematográfico responde a la pregunta ¿Qué emoción quiero suscitar?, y el tema es, ¿Cómo llegaré allí?**

La primera pregunta, se la genera el espectador al momento de elegir la película que desea ir a ver al cine y la segunda es inducida por el director cuando tiene una particular postura sobre el arte y tiene que amoldarse a un código comercial establecido por la industria.

Claro ejemplo de Aloft (2013), que fue una película de lengua extranjera con ciertos elementos de producción comercial, pero que nunca perdió la esencia del cine de su directora expuesto en sus dos primeras cintas: la mujer como protagonista, la religión, la muerte, la ausencia de la madre, el fuera de campo y los silencios.

### **3.1.5 Punto de vista, punto diferencial**

**Ventura señala al punto de vista como el lugar donde el autor decide filmar una escena determinando su estilo, al encontrar un patrón en su filmografía.**

Ahora, ¿Existen cineastas sin estilo? la respuesta es no. En su totalidad, para el entrevistado, los directores comerciales, independientes,

experimentales y autorales tienen un estilo y una visión particular que diferencia a una película del resto.

Cada director cuenta con una forma distinta de ver las cosas, incluso si no lo posee, porque no lo ha podido encontrar, la manera que construye los planos en su mente y como los presenta es única por la condición natural y técnica de ser personas diferentes, con formaciones, inquietudes e intereses cinematográficos variados.

Sin embargo, como se manifestó, lo que distingue al cine de autor es el grado de manipulación para poder matizar el filme a su parecer, porque una cosa es el armado técnico de una película clásica, que se puede parecer a otra con el mismo corte, y otra muy distinta, su concepción total como punto de vista sobre el mundo que tiene el director.

El estilo está ligado a la personalidad que se muestra a través del lenguaje cinematográfico, su estética, y todos los recursos que emplea para expresarse dentro de la puesta en escena.

Mediante el conocimiento de esas leyes y reglas, cada realizador escoge entre cual es el mecanismo idóneo, creando un particular efecto estilístico; es aquí donde se ubican los autores, quienes parten de su conocimiento del código cinematográfico y crean obras basándose en una manera propia de ver y comprender el cine. Construyen un estilo. Crean un propio efecto. Los directores que conocen las normas pueden transgredirlas para pasar de un error técnico a un rasgo de sello personal.

**El estilo solo emerge cuando el director reconoce un abanico de posibilidades en el lenguaje para su elección.**

**Por su parte, Quiroz expone que el punto de vista es la lupa que tiene el autor y donde enfoca su temática.**

Una postura ética a partir de su propia experiencia, sobre, por ejemplo, la familia, la decadencia, la pobreza, etc. Recuerda que Fellini tenía como uno de sus principales temas el desencanto; y más que entender, como el héroe llega a un lugar en específico y consigue lo que busca, el cine del autor utiliza el principio de contingencia, donde el tiempo se dilata para posicionar una mirada, hacia una reacción sobre esta desilusión.

**Torres, asocia al punto de vista como algo que sólo un director autoral posee, y nadie más puede lograr, aunque le imiten, tal es la narrativa de Rulfo, las puestas de Tarantino, o el suspenso de Hitchcock.**

**Lo que sí reconoce, es que dentro del lenguaje cinematográfico existe el punto de vista que se relaciona con lo interior del autor, y la técnica, que es código cinematográfico, está muy experimentado, pero sin respetar la manera correcta de su manejo.**

Torres, señala el correcto manejo del lenguaje como característica básica de un director para luego recién poder ser considerado autor.

**Primero, hay que dominar el lenguaje para posteriormente poder adoptar una particularidad,** ya sea en el cine comercial, autoral, independiente, documental, etc.

**Pero, ¿Cómo un espectador puede saber que un director domina el lenguaje cinematográfico?** Cuando el director habla a través del lenguaje artístico audiovisual y no es el lenguaje audiovisual el que habla a través de él. Las primeras categorías de realizadores tienen en común un rasgo fundamental en todas sus obras: el comportamiento justificado de su cámara.

### 3.1.6 La cámara y su lenguaje natural

Cuando se señaló la importancia de la puesta en escena, estilo, visión, lenguaje; todos los especialistas hacían referencia a como el autor relata a través de imágenes ya que los actores no pueden contar todo.

En el teatro, la mirada la dirige el espectador, en el cine esto no ocurre, el cine ubica el punto de vista según el posicionamiento de la cámara. La especificidad del lenguaje cinematográfico implica una medición técnica entre la dirección de actores y las herramientas como la cámara con su movimiento, encuadre, profundidad, etc.

Para demostrar que Claudia Llosa domina este lenguaje basta tomar una escena de su ópera prima. En la escena catorce y quince de *Madeinusa* (2005) se cuenta con un interior día simulado la iluminación de luz de vela donde las participantes vestidas como vírgenes del pueblo se alistan para salir a la premiación.

Esta situación dramática inicia con planos con *raccord* de mirada entre Chale (su hermana) y Madeinusa que ingresa emocionada luego de conocer a Salvador (capitalino). La escena se maneja con *travellings* que son muy cortos por el tiro de cámara debido al espacio natural pero que sirven para dar una idea espacial al espectador. Sin embargo, sucede algo al final de la escena quince con previa elipsis muy interesante.

Tenemos en un plano medio de perfil a dos de las participantes mirando de derecha a izquierda a cuadro en fila india esperando salir a la condecoración. El plano activa un travelling lateral de izquierda a derecha de cuadro descubriendo a las demás participantes cuando un personaje le habla a la primera de la fila.

El movimiento continúa su reconocimiento de todas las señoritas hasta llegar a la tercera quien, por una decisión de la dirección, mira hacia la cuarta participante al fuera de campo atrás de ella, pidiendo que no le pise

el vestido. La cámara continua su viaje hasta llegar a Chale quien teniendo adelante a Madeinusa le dice que hoy será la ganadora.

Paso siguiente, las mujeres se desplazan en sentido contrario a la cámara, de derecha a izquierda de cuadro, manteniendo su postura dando fin a esta escena extraordinariamente finiquitada.



Fotograma 12: Madeinusa

**¿Por qué un extra tendría que decir: "Me estás pisando el vestido?"**  
**¿Cuál es la relevancia dramática para el relato esta línea de diálogo?**  
**Ninguna.** La mencionada línea no estaba escrita.

**Estamos frente a una necesidad de puesta en escena que fue resuelta en el set. La cámara había iniciado un recorrido lateral activando su movimiento por la conversación de un extra. Este movimiento luego de un par de segundo se estaba volviendo independiente, es decir, no tenía alguna justificación visual ni sonora.**

Llosa, con gran habilidad, necesita de alguien o algo dentro cuadro que vuelva a activar el dispositivo para justificar el *travelling*, y es otro personaje sin relevancia dramática, quien mirando hacia atrás se dirige a otro extra mencionando algo sin interés.

Pequeños detalles que no aportan en nada al relato, pero son importantes para el correcto uso del lenguaje cinematográfico. Para cerrar la escena, hay un correcto movimiento interno de la imagen. La cámara había recorrido de derecha a izquierda de cuadro descubriendo a los personajes quietos.

Cuando esta se estaciona, son los personajes estáticos quienes inician su recorrido de derecha a izquierda de cuadro en el mismo plano sin cortar. Esta decisión de no exigir otro plano trabaja el desplazamiento de los objetos en cuadro según los vectores utilizados. Es decir, cuando un objeto, en este caso, un personaje, se desplaza de izquierda a derecha de cuadro, que el siguiente recorrido sea de derecha a izquierda activa el otro vector de la imagen (pared).

Se logra entonces, muy aparte de economizar gastos por no tener otra puesta de cámara, que el espectador tenga una activa participación visual en una escena con dinamismo sin contar con una situación de acción como vicio comercial.

Hay que recalcar, que se hace referencia a los directores que dejan que el lenguaje audiovisual hable por ellos por escenas como esta. Donde desplazar su cámara por el decorado sin ningún estímulo sonoro ni visual se convierte en un error, llevando a revelar que hay alguien detrás de la máquina manejando la situación con cual se aparta de manera involuntaria al espectador de la diégesis.

En otro ejemplo de directores considerado autores desde el inicio del estudio de esta materia, el maestro Orson Welles con *Sed del mal* (1957), en su plano secuencia inicial, un individuo coloca una bomba en el auto de un mafioso y este recorre todo un barrio hasta que el coche explota.

Los eventos de la diégesis justifican el movimiento de la cámara tanto por el desplazamiento del auto, el de los actores y la música. La cámara nunca

se mueva sola. No genera distanciamiento, reconoce los estímulos sonoros y visuales; bajo ningún concepto es autónoma porque si en su desplazamiento duda, la película se degrada.

Por otro lado, están las escenas dialogadas, **¿Cómo resuelve la conversación entre personajes el cine de Llosa?** En una puesta en escena clásica, con el manual de grabación en mano, la cámara va en primer lugar con un plano de establecimiento para continuar con un plano y contra plano con o sin referencia. Llosa conoce el lenguaje, lo domina y le da una mirada particular.

Por tal motivo, alterna diversas soluciones. **En la mayoría de las escenas de diálogo, presenta planos medio cortos conjuntos o planos compuestos conjuntos.** Esta decisión es un alivio de trabajo tanto para la producción como los actores. El desarrollo de más planos comprender mayor movimiento económico y técnico. Por el lado actoral, el set siempre es un espacio de mucha presión y estrés. El que los actores estén menos expuestos a este clima amplía la posibilidad de un mejor performance en su trabajo.



Fotograma 13: Aloft (2013).



**Quiroz, expone que la cámara es lo más relevante para un director, porque lo que se hace con este elemento permite construir el punto de vista autoral.**

Donde el director ubica la cámara, revela su posición ética. Es la pieza que determina que va a dejar afuera y que va a estar en cuadro.

Pone el ejemplo de rodar un asesinato y se pregunta como realizador, ¿Lo grabo explícito o fuera de campo? La decisión que el autor toma para construir un momento de la película con relación al encuadre de la cámara va a construir un sentido con su particular lectura en el espectador.

**Es decir, la cámara sugiere. La cámara propone. La cámara para un director es su insinuación natural.**

Su ubicación según su altura y angulación enmarca a un personaje y transmite un mensaje sin la necesidad de diálogo. El poder de la imagen como base del cine se representa en la cámara al momento del rodaje y es su comportamiento lo que soluciona problemas y/o predispone situaciones.

Continuando con la película *Madeinusa* (2005), y tomando lo señalado por Quiroz en reconocer a la cámara desde la ética del autor, ¿Cómo el espectador puede saber que el personaje del alcalde en la película citada va a tener relaciones con sus propias hijas sin la necesidad de hablar de ello? Por la coreografía actoral, el tamaño de plano y la ubicación de la cámara.

Esta escena con alta carga dramática ubica la situación en el interior de una habitación noche. El personaje del alcalde, ofuscado, grita a sus dos hijas en un plano entero conjunto; al momento que *Madeinusa* llora desconsolado se arrodilla en el piso, la dirección paso siguiente, la invade de muy cerca cortándola en un plano medio corto, ella se coloca a la altura

del cierre del pantalón del alcalde componiendo la imagen con la fragmentación del cuerpo de él que toma su cabeza acariciándola.



Fotograma 14: Madeinusa (2005)

La carga sexual de las acciones, más la información previa del relato, pueden anteponer al espectador en una actitud de rechazo frente a lo oscuro que puede llegar a concretarse el filme en el acto siguiente.

Ahora, ¿Porque la cámara debería exponer el acto sexual de un padre con sus dos hijas? ¿Dónde quedaría la ética de la directora? El cine de Llosa toma otro camino, lo resuelve con un fuera de campo y alivia tanto a la dirección, producción como público.

Asimismo, **Quiroz afirma que el comportamiento de la cámara diferencia del cine comercial, ya que en este último es literal y obvio casi en todas sus escenas, no le interesa ni el más mínimo ejercicio dialéctico; por otro lado, el cine autoral utiliza a la cámara como mecanismo de fuera de campo para profundizar en una pregunta constante donde el público también está presente tratando de descifrar las decisiones que proceden de la particular visión del mundo del autor.**

Punto aparte, al referirse al manejo del sonido. Existe dentro la filmografía de Llosa una clara intención por manejar el silencio. Reconociendo la importancia del silencio entre los diálogos de los personajes y la importancia del silencio en general. Recurso que se viene apagando por el alud de las producciones comerciales donde no hay espacio a la calma por parte de la diégesis como la del público.

Con una misma estructura que la música, el cine también maneja un tempo en sus diferentes etapas de realización. Existe el tempo del montaje, el tempo musical y el tempo de los diálogos. Este último, dirigido por la dirección en los ensayos actorales y reforzados en el rodaje opera velocidades de respuesta y preguntas que pueden ser extendidos dejando instalar la magia del silencio entre los o el plano de una conversación.

La teta asustada maneja el silencio en la mayoría de sus escenas dialogadas, por ejemplo, cuando la protagonista interactúa con el personaje de Susi Sánchez; Llosa, enfoca su abordaje cinematográfico en la correcta utilización del desasosiego causado por esta técnica y eso construye su visión del mundo andino oprimido a través de la protagonista.



Fotograma 15: La teta asustada (2005)

**Torres, por su parte, mantiene el lenguaje como principal virtud de un autor. Para él, la cámara es al cine lo que para el narrado es la literatura. Sostiene que el comportamiento de este elemento dentro de la puesta en escena va a determinar el estilo que el director va a tomar para desarrollar su relato temático.**

**Ventura, señala que la cámara es el ojo de la propuesta conceptual y dentro de su comportamiento el recorte que esta tiene sobre los personajes no debe ser una libre elección que se toma desde los manuales de cine.**

Expone el ejemplo que darle un plano medio corto a un personaje es tan delicada como depender del performance del actor por encima del trabajo de todo el equipo por unos segundos.

Ventura señala que los directores junto con los demás colaboradores trabajan para el crítico más detallista. Y el cine gira entorno a un personaje; y si ese personaje recortado por la cámara de manera tan próxima aleja el relato del espectador es muy difícil que este vuelva a confiar en él tirando abajo el proyecto.

Por este motivo, se celebra, muy aparte de la puesta escena propia de cada director, el que la mayoría de escenas en la filmografía de Llosa no estén resueltas con un plano y contra plano medio corto en una puesta clásica porque no todos los actores que van a participar en la cinta van a tener la capacidad de poder manejar tal arriesgada responsabilidad.

Los planos más cercanos, tienen el detalle de ser sugeridos por el guion, pero no por lo que dice explícitamente la línea. En un buen texto, bajo una buena lectura cinematográfica, se otorgarán los planos más cortos, a las ideas que encierren todo el circuito del relato del filme en algún punto muy relevante.

Por ejemplo, Claudia Llosa necesita del plano medio corto en el momento que el espectador toma conciencia sobre el significado del "tiempo santo" en *Madeinusa* (2005). Además de la consecuencia que conlleva este periodo para la protagonista. La escena representa un punto en el relato en el cual se va a relanzar la película.

Es un interior día donde se vela la imagen de Cristo crucificado. En un paralelismo con otra situación en el exterior se puede informar que el reloj artesanal va a marcar las tres de la tarde. El momento que el personaje de un anciano que opera el reloj mirando el sol marca dicha hora, en el interior de la parroquia la cabeza de la imagen de Cristo cae cerrando los ojos. La música diegética cantada por unas niñas informa que el "tiempo santo" ha llegado al pueblo.

La cámara se coloca al frente de la protagonista a una altura y angulación normal encuadrándola en un plano medio corto positivo con ella mirando hacia arriba la figura de Cristo. Es la imagen más íntima que hemos tenido con ella. No hay diálogo, solo murmullos por parte de los extras, *Madeinusa* atina a expresar un gesto de reconocimiento. Tanto su personaje como el espectador anexando todas las informaciones logra descifrar lo que se mencionaba como "tiempo santo".



Fotograma 16: *Madeinusa* (2005)

Con respecto a este punto, **Henao señala que hoy en día existe una voluntad de un cine contemporáneo post moderno en la cual no hay ningún interés del autor en conectar al espectador emocionalmente con su historia a través de su cámara, se construyen relatos en que los encuadres y la puesta en escena son distanciados.**

Se graba desde una misma distancia sin importa la carga dramática de las acciones. Lo cual lo considera parte de un nuevo estilo en los jóvenes directores.

Cerrando con el análisis del cine de autor y su relación con la directora peruana, **Henao concluye que Llosa realiza cine de autor porque lo que ella representa, ¿Cómo lo representa? Así sea una película hecha en Perú o una película hecha en Canadá ¿Qué énfasis pone ella en lo que representa? Le interesa la humanidad de los personajes, sus traumas.**

Henao afirma que el personaje de La teta asustada (2009), como el de Aloft (2013) están expresando una humanidad. Independientemente en donde sea el rodaje Llosa tiene el mismo énfasis en su protagonista, su punto de vista y sus propios temas.

**Sus tres películas se conectan unas a otras de alguna manera; hay una mujer, hay un trauma, hay un enfrentamiento contra el hombre, hay ausencia de la madre, hay campo, hay ciudad.**

Henao sostiene que la autoría en ella se genera gracias a que representa un mundo de la misma manera. Tanto, autores como Tarkosvky y Kiarostami hicieron películas muy arraigadas en su país, en su cultura, en el entorno de los personajes; pero cuando salieron al extranjero, como Tarkosvky que produjo en Italia y Suecia, no se perdió el espíritu autoral gracias a la puesta en escena y temas que le interesa contar. **Está presente un estilo, sin importar el carácter de la historia.**

**Hena** cita a Orson Welles y manifiesta que este señalaba que el problema fundamental de un director cuando llega al rodaje es establecer donde pone la cámara, porque dependiendo donde pone la cámara dispone toda la puesta en escena.

Un autor tiene que definir: dónde va la cámara, su encuadre, lente y donde empieza el plano y donde termina. **Sobre esas decisiones establece una mirada, un estilo, una reafirmación de lo que está en el guion.** Para él, Llosa ha conquistado esto último porque sus rasgos están presentes y se identifican muy aparte de lo que cuente el relato o el lugar donde se trabaje.

**Quiroz, por su parte, considera a Claudia Llosa autora porque encuentra elementos tanto de estilo, como temas, que son recurrentes en sus películas evidenciando una inquietud. Una pregunta frecuente por la mujer como género marginal, el ande peruano, los secretismos religiosos, la música, etc.**

Para Quiroz, es interesante como construye un cine, con sus dos primeras películas, el concepto de esa mujer de la sierra con rasgos de rebeldía en contraste de una sociedad centralista.

Afirma, que existe una preocupación por la búsqueda del personaje, cual es el viaje interior frente a esa desigualdad socio cultural. Más allá de narrar algo, hay una exploración con respecto a la mujer, la cultura y la sociedad discriminadora.

**Torres, señala el cine de Claudia Llosa como cine de autor** debido a que **su apuesta es más estética** que narrativa. **Su dominio del lenguaje expone una plasticidad** en su manera de construir su cine **llevando a la participación activa del espectador**, lo que Michel Marx señalaba como la **intelectualidad en el cine**, donde muy aparte de la belleza de la imagen **hay una exposición de un relato contado de una manera que**

**lleva al público a reflexionar sobre el mundo**, no por la historia en sí, sino **por la visión del autor gracias a la puesta en escena**.

Como se puede apreciar, según los entrevistados, la concepción del cine de autor, va de la mano básicamente con el estilo de su puesta en escena, su manejo del lenguaje cinematográfico, la visión particular que tiene del mundo, la intelectualidad que desea hacer partícipe al espectador y determinados temas que lo acompañan sin importar el tono de las películas en las que le toque participar. Concluyendo de esta manera, que Claudia Llosa cumple con estas características las cuales se pueden identificar en sus tres largometrajes de manera explícita.

### 3.2 Plantilla de observación

PUESTA EN ESCENA						
TEMA		ESTILO				EXPERIENCIA
		Fuera de campo	Comportamiento de cámara	Silencios	Punto de vista	
M A D E I N U S A	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Mujer como protagonista del relato:</b> Madeinusa (16).</li> <li>▪ <b>Ausencia maternal:</b> La madre de Madeinusa la abandona recién nacida.</li> <li>▪ <b>Muerte:</b> Madeinusa asesina a su padre por romper un recuerdo de su madre.</li> <li>▪ <b>Rituales religiosos:</b> el pueblo de Madeinusa celebra el “tiempo santo”, espacio permitido para</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Fuera de campo sonoro:</b> situaciones dramáticas pesadas (violación) se resuelven mediante lo que se escucha en cuadro, pero no se ve en imagen.</li> <li>▪ <b>Fragmentación de cuerpos:</b> la composición de la imagen recorta a los personajes sin mostrar su rostro y la situación dramática</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Desplazamiento justificado de la cámara:</b> el travelling en la escena cuenta con un estímulo sonoro o visual que justifica su movimiento.</li> <li>▪ <b>Desvinculación del convencional plano contra plano:</b> las situaciones de conversación de los personajes son</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Planos contemplativos:</b> la visión paisajística de los decorados naturales perdura como transición sin música extradiegética.</li> <li>▪ <b>Tempo de diálogo:</b> se establece un desasosiego entre pregunta y respuesta en las</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Precariedad andina:</b> abono social, cultural y económico del ande peruano.</li> <li>▪ <b>Sociedad machista:</b> la figura femenina como objeto sexual.</li> <li>▪ <b>Diferencias culturales:</b> personajes matizados por su construcción socio cultural.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Rebelión femenina:</b> manifestación de lucha de la mujer oprimida frente a los abusos de contexto culturales, sociales y económicos.</li> <li>▪ <b>Viajes al interior del país:</b> Llosa confiesa frecuentar el ande peruano desde muy niña.</li> </ul>



	<p>la lujuria y desenfreno desde la muerte de Jesús hasta su resurrección.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Ande en contraste con la capital:</b> El personaje de Salvador (limeño) expone las diferencias sociales culturales y económicas entre el ande y la capital.</li> </ul>	<p>continúa su curso.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Entradas y salidas de cuadro:</b> Personajes diversos entran y salen de cuadro por la izquierda y derecha ampliando la magnitud del espacio imaginario en el espectador.</li> </ul>	<p>resueltas en su mayoría por planos medios cortos conjuntos positivos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Variación en la estabilidad de la imagen:</b> el movimiento de cámara en mano se ejecuta a la par de la inestabilidad diegética.</li> </ul>	<p>conversaciones de los personajes.</p>		
L A T E T A A S U S T A D A	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Mujer como protagonista del relato:</b> Fausta (20).</li> <li>▪ <b>Ausencia maternal:</b> La madre de Fausta fallece iniciada la película.</li> <li>▪ <b>Muerte:</b> La defunción de su madre lleva a moverse por un objetivo a la protagonista.</li> <li>▪ <b>Rituales religiosos:</b> con el fin de conservar el cuerpo de la madre de Fausta se lo embalsama de manera artesanal por los familiares y se lo ubica debajo de una cama.</li> <li>▪ <b>Ande en contraste con la capital:</b> El</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Ocultamiento en cuadro:</b> personajes que están expuestos en plano, pero a su vez encubiertos gracias a la posición de la utilería que impide reconocerlos.</li> <li>▪ <b>Fragmentación de cuerpos:</b> la composición de la imagen recorta a los personajes sin mostrar su rostro y la situación dramática continúa su curso.</li> <li>▪ <b>Entradas y salidas de</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Desplazamiento justificado de la cámara:</b> El travelling en la escena cuenta con un estímulo sonoro o visual que justifica su movimiento.</li> <li>▪ <b>Desvinculación del convencional plano contra plano:</b> las situaciones de conversación de los personajes son resueltas en su mayoría por planos medios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Planos contemporáneos:</b> la visión paisajística de los decorados naturales perdura como transición sin música extradiegética.</li> <li>▪ <b>Tiempo de diálogo:</b> se establece un desasosiego entre pregunta y respuesta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Precariedad andina:</b> abono social, cultural y económico del ande peruano.</li> <li>▪ <b>Sociedad machista:</b> la figura femenina como objeto sexual.</li> <li>▪ <b>Diferencias culturales:</b> personajes matizados por su construcción socio cultural.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Rebelión femenina:</b> manifestación de lucha de la mujer oprimida frente a los abusos de contextos culturales, sociales y económicos.</li> <li>▪ <b>Viajes al interior del país:</b> Llosa confiesa frecuentar el ande peruano desde muy niña.</li> </ul>

	<p>personaje de Aída revela la opresión de parte de la sociedad capitalina sobre las personas del ande.</p>	<p><b>cuadro:</b> Personajes diversos entran y salen de cuadro por la izquierda y derecha ampliando la magnitud del espacio imaginario en el espectador.</p>	<p>cortos conjuntos positivos.</p>	<p>a en las conversaciones de los personajes.</p>		
<p>A L O F T</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Mujer como protagonista:</b> Nana Kunning (40).</li> <li>▪ <b>Ausencia maternal:</b> La protagonista abandona a su hijo de niño.</li> <li>▪ <b>Muerte:</b> El hijo menor de la protagonista muere ahogado.</li> <li>▪ <b>Rituales religiosos:</b> La protagonista lleva a uno de sus hijos a un ritual de sanación con el "arquitecto".</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Ocultamiento en cuadro:</b> personajes que están expuestos en plano, pero a su vez encubiertos gracias a la posición de la utilería que impide reconocerlos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Desplazamiento justificado de la cámara:</b> El travelling en la escena cuenta con un estímulo sonoro o visual que justifica su movimiento.</li> <li>▪ <b>Desvinculación del convencional plano contra plano:</b> las situaciones de conversación de los personajes son resueltas en su mayoría por planos medios cortos conjuntos positivos.</li> <li>▪ <b>Variación en la estabilidad de la imagen:</b> el</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Planos contemporáneos:</b> la visión paisajística de los decorados naturales perdura como transición sin música extradiegética.</li> <li>▪ <b>Tempo de diálogo:</b> se establece un desasosiego entre pregunta y respuesta en las conversaciones de los personajes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Sociedad machista:</b> la figura femenina como objeto sexual.</li> <li>▪ <b>Diferencias culturales:</b> personajes matizados por su construcción socio cultural.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Rebelión femenina:</b> manifestación de lucha de la mujer oprimida frente a su oscuro pasado.</li> </ul>

			movimiento de cámara en mano se ejecuta a la par de la inestabilidad diegética.			
--	--	--	---	--	--	--

## **CAPÍTULO IV**

### **DISCUSIÓN DE RESULTADOS**

En el presente capítulo se realiza un análisis más profundo en cuanto a los conceptos desarrollados por los especialistas, en comparación a lo expuesto en el marco teórico, encontrando coincidencias y diferencias entre los autores que nos llevan a distintas conclusiones en relación a los tópicos de la investigación.

#### **4.1 Estilo cinematográfico y su forma temática desde la experiencia**

En relación a la concepción del cine de autor, existe cierta coincidencia dentro de las opiniones de los distintos autores consultados que giran alrededor de construir esta figura mediante: estilo, tema, y experiencia.

Henao sostiene que el cine de autor es un lugar donde converge un espíritu y una mirada sobre lo que se representa. El director tiene la facultad de poner en marcha la puesta en escena, narrar a través de imágenes, y hacerse la pregunta interior de: ¿Cómo represento lo que quiero contar?

Es en ese ámbito de lo interior donde surge un estilo. Surgen rasgos estilísticos para representar un determinado cine.

Henao, considera a un autor a aquella persona quien tiene muy claro la manera que quiere contar lo que va a contar. Es alguien que está buscando

un sentido a lo que hace; cuenta con el cine, y sus herramientas del lenguaje para poder expresarlo.

Ventura, de igual manera, señala que el estilo cuenta la visión y sello del director que impone sobre la temática del filme. Es aquel terreno donde se expone el deseo de calificar la puesta en escena en general a partir de las particularidades formales de las cintas, es decir, catalogar de autor a un director por su tratamiento, su distancia, su punto de vista; su visión respecto al mundo.

Dentro del marco teórico, Taborda se asemeja a lo señalado por Henao manifestando que un director autoral es quien cuya obra se caracteriza por un estilo, por cómo organiza su materia visual y de qué manera se expresa en el lenguaje además del contenido de sus historias.

El director autoral tiene la capacidad de producir nuevos planteamientos y propuestas haciendo girar sus relatos en torno a la diversidad del lenguaje del cine y el valor del asunto, dando la posibilidad de un aporte personal como referencial en el sentido de su particular visión y expresividad.

"En definitiva, un autor, en el sentido clásico del término, es un conjunto de obras cuya continuidad temática se caracteriza por un estilo" (Rodríguez, 2015, p.458).

De igual manera, Rodríguez dentro de este marco, afirma que el cine autoral es un conjunto de normas, conjunto de rasgos y temas, sobre las cuales está elaborada la obra.

Desde otro punto de vista, el especialista Quiroz manifiesta que el cine de autor es una búsqueda que va más allá de una construcción estética audiovisual, es un tipo de cine donde existe una indagación sobre una experiencia del ser humano, donde se conoce un determinado tema y se trata de explorarlo.

"Se trata de un estilo –ya sea formal y de contenido- que trasciende las diferencias de cada película" (Del Río, 2004, p.54).

Asimismo, Torres expone que en el cine de autor no es el qué, sino el cómo; de su forma y contenido. Extrae la experiencia personal como elemento donde se encuentra en estado puro las situaciones y maneras de resolución a las acciones que luego se ven representadas en pantalla por parte del director.

En similitud con lo expuesto, dentro del marco teórico, Taborda añade que el autor en la actualidad es una persona que sacan sus ideas de su experiencia propia, de su propia vida; y frecuentemente se ven evidenciado en su protagonista, en sus relatos.

Maslow, subraya a la experiencia que esa técnica se convierte a la capacidad que tiene el autor de obtener conceptos e ideas de su entorno y transformarlos en productos artísticos significativos que expongan un sentimiento determinado de los acontecimientos en cuestión.

Asimismo, expone que esta experiencia del director frente a este suceso debe servir para tratar un tema determinado dentro de su obra, dejando la impresión que es tan verosímil que puede sucederle al espectador en el mismo momento que es partícipe del filme.

López, afirma que el cine de autor es una representación de satisfacción que tiene origen en la experiencia propia de la estética, en la que el espectador logra alejarse de la realidad, de las fronteras sociales y culturales para entrar en una realidad paralela.

De igual manera, Sanderson, señala que el nuevo autor contemporáneo es un director, que muy aparte de su dominio del lenguaje, extrae posicionamientos de su propia experiencia, de su misma vida; se ve reflejado en sus protagonista y temática. Muchas veces, el relato es una excusa para alimentar la necesidad de contar una postura y construir una historia.

Marx, por su parte, desde un contexto cultural muy específico como el francés, define al cine de autor como un cine intelectual. Cuando señala a la intelectualidad refiere a aquellas películas que intentan hacer que el espectador, al salir la sala, cambie su forma de ver el mundo. Un espacio

que sigue hablando de la vida, tratar de filmar la realidad, no se preocupa por la luz sino de la credibilidad de las cosas, un espacio donde encontramos política, amor y sexo.

Tomando esta idea, Ventura, expone que el cine de autor es un cine comprometido con el pensamiento del realizador, y desde su creación, este ha sido un terreno idóneo para poder expresar todo tipo de pensamiento, idea, proyecto, y/o plan humano; contando como núcleo de la materia a la puesta en escena que tiene forma y estilo.

Dentro del marco teórico, Taborda aclara que existen directores con mucho más intelecto que otros, pero también se debe agregar que hay diferentes formas de concebir el cine y, para que este se mantenga en el tiempo, se debe considerar a todos los tipos de espectadores posibles.

Según estos tres conceptos que manifiestan los especialistas consultados, se puede encontrar tanto el estilo, tema y experiencia dentro de la filmografía de Claudia Llosa.

Por el estilo, se entiende la manera como la directora peruana explota el fuera de campo, fragmenta los cuerpos en la composición de sus planos y trabaja los silencios; el espectador del cine de Llosa es partícipe de la película debido a que debe completar ciertas informaciones por sí mismo. Por otro lado, propone temas recurrentes como: la mujer como protagonista ante la adversidad, la ausencia maternal, la muerte, los rituales religiosos, el contraste entre la cultura andina frente a la capital. Finalmente, la experiencia juega un papel relacionado el como ella como mujer representa su visión del mundo en sus protagonistas.

#### **4.2 Director de cine, más allá del oficio técnico**

En lo que corresponde a la diferencia entre un director de cine y un autor de cine se encontraron semejanzas entre las posiciones de los especialistas al diferenciar a estos tipos cineastas según el manejo del lenguaje cinematográfico y resultado de obra artística en el caso de cine de autor.

Henao, recuerda que Chabrol y Tarkovsky decían que hay dos clases de directores, unos con la capacidad de representar la realidad del universo y contar historias, y otros, que crean su propio mundo y lo representan a través de las historias.

Así también, Henao presenta dos orillas; una, cuando es un director contratado por la industria para hacer películas de entretenimiento y jugar con un código de un sistema, y otra, cuando el director tiene la posibilidad de reinventar el lenguaje cinematográfico para contar su propia historia.

De igual manera, Quiroz señala que el director es quien pone en escena los recursos que le da el cine, pero un autor utiliza esos recursos no solo para construir una puesta en escena de un relato, sino que plantea un discurso propio.

En tanto, Torres manifiesta que la diferencia principal entre el director y el autor es que el director dirige para crear un mundo y el autor tiene un mundo ya creado y lo dirige mediante el lenguaje hacia el cine.

Dentro del marco teórico, Taborda se asemeja a esta idea, resaltando que el cine de autor es aquel que relata una historia, con aportes innovadores y amplio dominio del lenguaje, introduciendo rasgos personales y dejando con el transcurso de la cinta su huella autoral.

Por otro lado, Ventura afirma que un director no necesariamente tiene que estar comprometido con la película, puede ser un director de oficio. El autor tampoco tiene que ser director necesariamente, sin embargo, la diferencia entre ambos es que el autor siempre refiere a una obra como una creación.

De igual manera, Rodríguez, en el marco teórico señala al autor como el creador de una obra audiovisual, un director que contribuye una psicología, una vida, una personalidad, incluso una visión propia del mundo. Centra su cine en función de su propia experiencia y un deseo de manifestación personal.

Por lo expuesto en este punto, la filmografía de Claudia Llosa mantiene un claro dominio del lenguaje cinematográfico que se pueden detectar con la



disposición que tiene la directora de no resolver sus escenas de conversación entre dos personajes con una clásica puesta de cámara de plano y contra plano que se maneja en el común código audiovisual; ubicando de esta manera, a la cineasta en el terreno autoral gracias a la paternidad que ella tiene sobre su obra por decisiones de puesta en escena como la expuesta.

#### **4.3 Puesta en escena, unidad de reconocimiento autoral**

Con respecto a lo que refiere la puesta en escena para el director autoral se manejaron posiciones en relación a esta como el terreno donde se manejan las herramientas del lenguaje cinematográfico, y que construyen una unidad que va a poder ser reconocida durante toda la filmografía del autor.

Quiroz señala que para un autor la puesta en escena es el lugar donde se puede desarrollar la alquimia. Es el terreno donde puede tomar todas las herramientas del cine, llámese actores, cámara, arte, luz, etc., con la finalidad elaborar una idea. Más allá de registrar una acción, la puesta en escena le sirve para construir su visión. Torres, afirma que la puesta en escena es todo para el autor, porque es allí donde se representa su vida y experiencias a través un código con un particular lenguaje y forma.

Por otro lado, Ventura afirma que la puesta en escena es aquel lugar donde habita la facultad de poder reconocer un filme de un autor sin que este sea mencionado. Es el modo en que el director llevará sus pensamientos artísticos al plano real. De alguna manera, el lenguaje cinematográfico particular de cada autor siente que se verá reflejado en ella; ya sea por la posición de cámara, valores de plano, ángulos, movimientos, actores, etc.

Valdez, en el marco teórico, destaca al autor como un director recompuesto a través de la mirada, del análisis de los espectadores que lo perciben actuar de manera indirecta en la pantalla. Ya que en la puesta en escena cinematográfica autoral el director “actúa”, está presente en cada plano, está ahí, al frente de todos.

Asimismo, Perona define a la puesta en escena como la actividad en la cual se diseña, prepara y dispone al mundo inaugural (documental o ficción) con miras a ser llevado a una exposición filmica o digital. Un concepto que engloba la disposición, selección, y presentación de las piezas que construyen ese nuevo espacio continuo en la filmografía del director.

El cine de Claudia Llosa se vincula a este concepto de puesta en escena, debido a que sus tres películas tienen rasgos de estilo como temas en común generando una similitud entre ellas que pueden representar a la directora peruana sin tener la necesidad de mencionarla.

Tanto *Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009) y *Aloft* (2013), cuentan con una mujer como protagonista, están presentes los rituales religiosos y existe la ausencia maternal; en sus dos primeras cintas, se expone un enfrentamiento del contexto socio cultural del ande en contraste con la capital, y en la totalidad de su filmografía, se trabaja con el fuera de campo, fragmentación de los cuerpos y manejo del silencio.

#### **4.4 Corazón es a tema, como cuerpo es a género**

En relación a la diferencia que existe entre tema y el género cinematográfico la gran mayoría de posiciones tuvieron coincidencias en marcar que el tema para un autor está inmerso en su trabajo independientemente del género que este aborde.

Henao señala que el valor o la calidad de una película no es el tema, el valor de un autor es como representa ese tema. Es decir, el tema está inmerso dentro del género independientemente de las características de este. Lo que logra el autor es acoplar su temática a cualquiera de estas circunstancias.

Henao afirma que cuando aparece el género en el cine es porque de alguna manera se establece un código que el espectador ya conoce y va dirigido a una zona de confort. En tanto, Ventura se aproxima a lo expuesto, manifestando que el género es una forma, el tema un concepto. El género

puede ser el medio para plasmar un concepto; la forma, la manera en que expongo mi tema.

Quiroz por su lado, afirma que el género cinematográfico ya tiene convenciones acordadas entre el público, formas de distribución y producción. En cuanto al cine de autor existe una obsesión, que es el tema, donde se enfoca el trabajo de su filmografía.

Torres, expone que el género cinematográfico responde a la pregunta ¿Qué emoción quiero suscitar?, y el tema es, ¿Cómo llegaré allí? La primera pregunta, se la genera el espectador al momento de elegir la película que desea ir a ver al cine y la segunda es inducida por el director cuando tiene una particular postura sobre el arte y tiene que amoldarse a un código comercial establecido por la industria.

Pérez, bajo la misma línea dentro del marco teórico, señala que el género cinematográfico está construido sobre una estructura anónima y repetitiva. Dicha estructura está relacionada a finalidades establecidas en un manual con modelos no adaptables que llevan consigo normas y leyes.

Una fórmula adoptada por el relato del cine con clave genérica cuyas convenciones fijan relaciones entre los personajes y determinan el desarrollo de la historia. Es la eficacia de un mensaje a través del cliché, la disposición previa del espectador a ser testigo de algo conocido, la participación de esquemas narrativos recurrentes; el dispositivo que muestra al cine como un arte tanto industrial como comercial.

Asimismo, Marzal y Gómez-Tarín señalan a los géneros cinematográficos como un conjunto de convenciones, con códigos, rasgos formales, estética y argumento que es reconocida por el público fácilmente, lo cual permite establecer una taxonomía de la producción.

Del Río, presenta al autor como lo define a Ingmar Berman, es aquel cineasta que tiene temas recurrentes y que encuentran su razón de ser en su propia subjetividad y en las preocupaciones que lo agobian a lo largo de su vida. Por último, Taborda, señala que para el autor da lo mismo si realizan una

cinta sobre las danzas clásicas (comedia), la mafia italiana en NY (policial) o sobre los parados (drama).

"Muchas veces el tema es la excusa, el pretexto para alimentar el deseo de contar y construir una historia" (Taborda, 2014, p.112).

Dentro de esta premisa de tener al tema inmerso, independientemente del género que se trabaje en el cine de autor, está el ejemplo de Aloft (2013), que fue una película le lengua extranjera con ciertos elementos de producción comercial, pero que nunca perdió la esencia del cine de Llosa expuesto desde sus primeras cintas: el tema de la mujer como protagonista, los rituales religiosos, la muerte y la ausencia maternal.

#### **4.5 Punto de vista según quien lo vea**

La discusión sobre el concepto de punto de vista autoral tiene diversidad de resultados. Ya sea esto por una posición técnica, artística o romántica.

Ventura señala al punto de vista como el lugar donde el autor decide filmar una escena determinando su estilo, al encontrar un patrón en su filmografía. El estilo está ligado a la personalidad que se muestra a través del lenguaje cinematográfico, su estética, y todos los recursos que emplea para expresarse dentro de la puesta en escena.

Por su parte, Quiroz expone que el punto de vista es la lupa que tiene el autor y donde enfoca su temática. Torres, asocia al punto de vista como algo que sólo un director autoral posee, y nadie más puede lograr, aunque le imiten, tal es la narrativa de Rulfo, las puestas de Tarantino, o el suspenso de Hitchcock. Lo que sí reconoce, es que dentro del lenguaje cinematográfico existe el punto de vista que se relaciona con lo interior del autor, y la técnica, que es código cinematográfico, está muy experimentado, pero sin respetar la manera correcta de su manejo.

Villafañe, dentro del marco teórico, señala que el concepto sobre el punto de vista puede ser desarrollado mediante distintos aspectos de la mecánica

narrativa, relacionados a un rigor metodológico extendiendo distintos terrenos a los que puede aludir este concepto: lugar físico, el lugar donde ubica la cámara; posición mental, donde se consideran las impresiones; y, los acontecimientos ideología, postura de algo o alguien

En una recopilación de esta diversidad de posiciones con respecto al punto de vista, se plantea; más que una posición de leer algo de determinada manera o forma, la visión del cine de Claudia Llosa con respecto al mundo que ella plantea.

Es algo que trasciende lo narrativo y lo dramático de sus películas, como lo señala Marx, la intelectualidad del cine para transmitir la posición de un autor frente al mundo. Una instancia superadora que la directora peruana trata de acerca de la cosmovisión, filosofía, poética, ética que expresa como unidad de sentido a través de estos dos campos para trascenderlos. El cómo aprecia al mundo a través de sus películas.

#### **4.6 Cámara como arma de doble filo**

En lo que corresponde al funcionamiento y representatividad de la cámara en el cine de autor se mantuvo una posición que se vincula con saber reconocer su lenguaje para no caer en el corriente código audiovisual alejado del arte.

Quiroz, expone que la cámara es lo más relevante para un director, porque lo que se hace con este elemento permite construir el punto de vista autoral particular o común. Además, afirma que el comportamiento de la cámara diferencia del cine comercial, ya que en este último es literal y obvio casi en todas sus escenas, no le interesa ni el más mínimo ejercicio dialéctico; por otro lado, el cine autoral utiliza a la cámara como mecanismo de fuera de campo para profundizar en una pregunta constante donde el público también está presente tratando de descifrar las decisiones que proceden en saber qué es lo que se está dejando fuera del encuadre.

Torres, por su parte, mantiene el lenguaje como principal virtud de un autor. Para él, la cámara es al cine lo que para el narrado es la literatura. Sostiene que el comportamiento de este elemento dentro de la puesta en escena va a determinar el estilo que el director va a tomar para desarrollar su relato temático.

"El autor escribe con su cámara como el escritor escribe con su pluma" (De la Peña, 2010, p.36).

Ventura, señala que la cámara es el ojo de la propuesta conceptual, y dentro de su comportamiento, el recorte que esta tiene sobre los personajes no debe ser una libre elección que se toma desde los manuales de cine. Díaz, en el marco teórico, toma como ejemplo la cámara de Woody Allen, exponiendo que la principal característica de su plano secuencia es mantener la acción en continuo movimiento tanto personajes como cámara, pero de manera justificada.

Llevar a diferentes posiciones estos elementos para poder generar distintos tipos de planos. Mediante esta coreografía no se tiene que cortar, por ejemplo, en un plano medio corto la acción, sino el mismo actor se puede acerca al objetivo reduciendo su encuadre por su desplazamiento justificado en el decorado si la acción lo amerita.

Claudia Llosa conoce el lenguaje y lo domina, resuelve las conversaciones de sus personajes casi siempre con un plano medio corto conjunto, maneja las entradas y salidas de cuadro, fragmentación de los cuerpos y sonidos en off para activar el fuera de campo.

Su cámara nunca se desplaza en el decorado sin ningún motivo visual o sonoro, además, cuenta con la correcta disposición de diferente tamaño plano para cada personaje en una misma situación dramática. Su cine conoce el lenguaje cinematográfico porque resuelve de manera distinta lo que en la industrial comercial es universal.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se ha analizado e investigado las características de la puesta en escena del cine de Claudia Llosa que la definan como cine de autor.

De lo examinado hasta este punto se desprenden conclusiones aplicables al estado de este problema a escala global y otras específicas como el caso de la cineasta peruana.

De esta manera, se retoma el análisis y razonamiento que se ha elaborado tanto en el terreno de la metodología como en la parte teórica.

El estudio detallado de las páginas previas en la presente tesis, gracias al recorrido bibliográfico como al valioso aporte de los especialistas consultados, lleva de forma irremediable a generar la lógica conclusión, en primer lugar, que demuestra que el cine de Claudia Llosa cuenta con un punto de vista que se reconoce en su puesta en escena gracias a la visión del mundo a través de sus protagonistas.

Claudia Llosa propone mediante la figura de la mujer una rebeldía ante la adversidad en sus relatos, ya este sea de carácter social, cultural, económico o religioso.

Tanto en *Madeinusa* (2005), como en *La teta asustada* (2009), existe un enfrentamiento de la mujer andina y su contraste con la sociedad limeña; por otro lado, en *Aloft* (2013) se cuenta con un perfume de reencuentro inesperado de una madre con su terrible pasado.

En toda su obra el carácter que tiene la representación femenina como herramienta de lucha contra los obstáculos generan un punto de vista particular del mundo por parte de la directora peruana; *Madeiunsa*, *Fausta* y *Nana* son protagonistas de sus relatos que plasman parte de la visión del mundo que tiene Claudia Llosa a través de su puesta en escena cinematográfica.

En segundo lugar, se comprueba la existencia de un comportamiento justificado de la cámara de Llosa dentro de su puesta en escena que afirman su conocimiento del lenguaje cinematográfico al resolver escenas de una manera no convencional.

Dentro de sus filmes podemos destacar situaciones, por ejemplo, de diálogo que la directora peruana decide afrontar sin el clásico manual del plano de establecimiento, para luego pasar a un plano y contra plano de los personajes que hablan entre ellos con el mismo tamaño y angulación.

Tanto en *Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009) y *Aloft* (2013) las escenas de conversación están finiquitadas mediante los planos medios cortos conjuntos positivos. Asimismo, la cámara si decide desplazarse por el decorado nunca lo hace de manera independiente, la dirección activa un estímulo sonoro o visual para que el dispositivo no releve la manipulación extradiegética.

En tercer lugar, se esclarece la diferencia del abordaje de un género cinematográfico en relación a un tema dentro la filmografía de Claudia Llosa, ya que este último está inmerso dentro del primero.

Es decir, para el cine de autor, como el de la directora en cuestión, la temática se puede ubicar en toda su obra sin la necesidad de compartir códigos de género cinematográfico entre películas.

Si bien sus tres películas están encastradas en el género del drama, tanto *Madeinusa* (2005) como *La teta asustada* (2009) se grabaron en Perú con un corte de producción independiente autoral; por otro lado, *Aloft* (2013) tiene una producción un tanto más hollywoodense con estrellas de la industria, pero nunca se dejó de tocar los mismos temas: la mujer como protagonista, la ausencia maternal, la muerte, rituales religiosos y el campo en contraste con la ciudad.

Por último, se concluye que las características de la puesta en escena de Claudia Llosa la definen en un cine de autor debido a que mantiene un estilo, temática y experiencia a lo largo de toda su filmografía.

*Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009) y *Aloft* (2013) cuentan con una puesta en escena donde el estilo de la directora explota el fuera de campo, fragmenta los cuerpos en la composición de sus planos, trabaja los silencios y las escenas de diálogo son en su mayoría resueltas en un plano medio corto positivo conjunto.

Por el lado de la temática, sobresale la mujer como protagonista, la ausencia maternal, la muerte, los rituales religiosos y el ande en contraste con la ciudad.



La experiencia se manifiesta con la figura femenina como eje central del relato representando la visión del mundo a través del punto de vista que le otorga la directora peruana a su historia.

Mediante lo expuesto, se puede afirmar que Claudia Llosa Bueno pertenece al grupo de directores que configuran un mundo propio, que puede ser de aceptación de algunos y de otros no, pero que, sin ninguna duda, es auténtico y personal porque se basa en formas de abordaje, experiencia y temática que solo ella puede representar porque le pertenecen a su construcción como artista.

Es en la influencia absoluta que ejerce dentro de su puesta en escena que el proceso cinematográfico garantiza la exclusividad de su obra, dicha ascendencia se da con mayor peso en la etapa de rodaje porque es el momento de llevar a cabo la película del papel a la imagen con sonido.

Claudia Llosa se convierte en un campo artístico donde además de sus huellas de estilo propio consolidadas, se puede destacar los profundos surcos que las injerencias del cine de autor como el Nuevo Cine Latinoamericano de Cuba ha dejado rastro en cada una de sus películas.

Llosa recorre el mundo actual, fuera de la espectacularidad y los artificios. Denuncia a través del arte la posición de la mujer frente a esta región centralista y machista condenada por su historia.

Su obra sobresale debido a la individualidad y singularidad con las que afronta al convencionalismo, alejándose de cualquier clasificación y tipificación predeterminada.

El cine de Claudia Llosa es autor porque se aleja del aburguesamiento y se establece por la búsqueda continua de temas mediante el placer del código que la comunicación cinematográfica le habilita.

Existe una voz propia y un propio punto de vista de la realidad, ya sea peruana o extranjera, en referencia a la mujer, que alza la bandera del reconocimiento.

Se percibe una referencia inmediata en sus dos primeras cintas a la tradición autoral como la del Neorrealismo italiano, Nouvelle Vague y el mencionado Nuevo Cine Latinoamericano.

La prueba más evidente que la autora se muestra así misma es según el punto de vista a través de sus protagonistas. Es en cada una de ellas donde se puede ubicar la huella autobiográfica a través de su filmografía, descubriendo sus posicionamientos ideológicos, culturales, sociales y religiosos del mundo.

Claudia Llosa Buenos hace de su propia experiencia, de su propia vida, un elemento que nutre a su producción artística cinematográfica; por una parte, con la consolidación de la mujer como eje del relato, y por otra, la misma lucha de esta frente las adversidades establecidas por un sistema.

Es con el resultado de esta investigación que ha podido demostrar un conjunto de similitudes en cada una de sus obras que conforman su filmografía, las cuales han ayudado a generar una visión más amplia de su trabajo como objeto de estudio y unidad para establecerle en el cine de autor.

## RECOMENDACIONES

El estudio del cine autoral de Claudia Llosa es ante todo una reflexión de lo que se denomina arte en el campo cinematográfico, el cual, desde esta humilde investigación, se pasa a recomendar para la revisión de su concepto y consideración a los siguientes grupos:

Al gobierno y sus dependencias de cultura, para el financiamiento de los proyectos cinematográficos peruanos que busquen una identidad propia arraigada en la representación de nuestro país a nivel social, cultural, político, religioso y económico.

A las universidades ligadas al mundo audiovisual, para implementar desde la formación de los futuros profesionales el concepto de adquirir, muy aparte del dominio del lenguaje audiovisual, un propio estilo que los defina en este código globalizado por personas ajenas a la materia.

A los profesionales del cine, para reconocer el trabajo de un director dentro de un equipo de producción más allá de su oficio técnico.

A los críticos de cine, para que no focalicen su mirada en desarrollar una opinión sobre el relato, sino, trabajar su crítica en base al abordaje cinematográfico que le da un determinado director a esa historia mediante su puesta en escena única e irrepetible.

Al espectador en general, para que pueda diferenciar entre el cine comercial y el cine de autor, rescatando en este último, la figura del director como cabeza de equipo por encima de las estrellas actorales, artificio e historia.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

- Altman, R., 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Álvarez, J. L. y Jurgenson, G., 2009. *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología*. México D. F.: Editorial Paidós.
- Aumont, J., 2004. *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bazin, A., 1974. *La política de los autores*. Madrid: Editorial AYUSO.
- Bestard, M., 2011. *Realización audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Brodwell, D., y Thompson, K., 2002. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Burch, N., 1991. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Casas, M., 2011. *Análisis y crítica audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Colina, Y., 2009. *El cine*. Santiago: Editorial El Sid.
- Comolli, J., 2009. *El cine, medida del mundo*. Buenos Aires: Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Díaz, A., 2009. *Semiosis y lenguajes cinematográficos*. Santiago: Editorial El Cid.
- García, L., 2010. *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Editorial Plaza y Valdés.
- García Gil, L., 2009. *François Truffaut*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Hernández, R., Fernández C. y Baptista, P., 2006. *Metodología de la investigación*. México, D.F.: Editorial McGraw-Hill Interamericana
- López, P., 2013. *Alicantos en el cine: cineastas en el Alicante*. San Vicente: Editorial ECU.
- Machalski, M., 2009. *El punto G del guión cinematográfico*. Madrid: Editorial T&B.
- Magny, J., 2005. *Vocabularios del cine*. Barcelona: Editorial Grupo Planeta.

- Marcel, M., 2002. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Maslow, A., 1983. *La personalidad creadora*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Marzal, J. y Gómez-Tarín, F., 2015. *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Raynauld, I., 2014. *Leer y escribir un guión*. Buenos Aires: Editorial La marca.
- Rousseau, C., 2016. *Puesta en escena. Puesta en cuadro*. Ecuador: Revista digital.
- Sánchez, J., 2006. *Historia del cine*. Madrid: Editorial Alianza Editorial.
- Sanderson, J., 2005. *¿CINE DE AUTOR? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Murcia: Editorial Compobell.
- Steele, A., 2014. *Escribir Cine*. Barcelona: Editorial Alba.
- Perona, A., 2010. *Ensayos sobre video, documental y cine*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Pellejero, E., 2011. *Política de autores y muerte del hombre: nota para una genealogía de la crítica cinematográfica*. Madrid: Revista de letras y ficción audiovisual.
- Prósper, J., 1992. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia: Editorial Artes Gráficas Soler.
- Pulencio, E., 2008. *El cine: Análisis y Estética*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Quintana, Á., 2012. *La ética cineasta ante la inevidencia de los tiempos*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Artículo cinematográfico.
- Russo, E., 1998. *Diccionario de cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Triquell, X., 2009. *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Truffaut F., 1996. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Editorial Alianza.
- Villafañe, J., 2014. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Editorial Pirámide.

## ANEXOS

### ANEXO 1: Sinopsis técnica de La teta asustada

Madeinusa una joven provinciana de aproximadamente 17 años vive en un pueblo recóndito del ande peruano llamado Manayaycuna. Ella, se encarga de realizar las tareas del hogar junto a su hermana mayor Chale en casa de Cayo; padre de ambas y alcalde de la localidad.

Madeinusa quiere conocer sobre la vida de su madre, la cual abandonó a su familia cuando esta era muy chica por irse a buscar un mejor futuro a Lima. Madeinusa aún posee recuerdos de esta mujer como sus preciados aretes, los que lleva consigo en momentos especiales, añorando así, su imagen maternal.

Cayo, al ser abandonado por su esposa de un momento a otro, tiene prohibido hablar sobre ella en su casa guardando un fuerte resentimiento. Por su lado, Chale, al tener conciencia de lo vivido, comparte la dolida posición de su padre evitando darle mayor información a Madeinusa quien con persistencia pregunta por el tema.

En el pueblo se vive la festividad tradicional del tiempo santo. En dicho período se conmemora la muerte de Jesús representado con la particularidad costumbre de absolver de total pecado a los participantes gracias a la imposibilidad de Dios de presenciar estos actos al estar fallecido; liberando de esta manera, la lujuria y desenfreno generalizado.

Madeinusa, es elegida la virgen de la celebración despertando una sensación de envidia en su hermana. Por otro lado, esa mañana, arriba a la comunidad Salvador; un joven periodista limeño de 30 años, quien imposibilitado de continuar su camino por el bloqueo de la carretera decide esperar que pasen por él.

Madeinusa y Salvador se conocen llegando a tener una relación. Ella, le pide que se escapen a Lima antes del domingo que termina el tiempo santo; sin embargo, Salvador se resiste. Cayo, al enterarse de lo sucedido entre ambos, encierra en una habitación a Madeinusa; sin dejar de violar a ella y a su hermana previamente.

Luego de ser testigo de todos estos abominables acontecimientos, Salvador accede a escaparse con Madeinusa. En su intento de fuga por los exteriores del pueblo el sábado por la noche, Madeinusa regresa a su casa por los aretes de su madre argumentándole a Salvador que no se puede ir sin ellos. Al ingresar a su hogar, descubre a Cayo dormido por el alcohol y en sus bolsillos los aretes destrozados.

El domingo a primera hora, Madeinusa prepara un caldo en su cocina con veneno para ratas haciéndoselo tomar a su padre. Salvador; quien presencia como el señor muere envenenado, sorprende a Madeinusa y la acusa ser una persona desquiciada. En ese momento, Chale entra a la habitación recriminando desesperadamente a Salvador de ser un asesino; Madeinusa, tras pensarlo dos veces, hace lo mismo ante la sorpresa del joven periodista. Con el fallecimiento de Cayo, Madeinusa se libera de la opresión familiar y viaja sola a Lima en busca de su madre.

ANEXO 2: Ficha técnica de Madeinusa

EQUIPO TÉCNICO	
Director de fotografía	Raúl Pérez Ureta
Director de arte	Eduardo Camino
Asistente de dirección	Rodrigo Ordoñez
Música	Selma Mutual
Edición	Ernest Blasi
Casting	Bárbara Acosta
Vestuario	Leslie Hinojosa
Maquillaje	Marisol ortega
Productor ejecutivo	Enid Campos, Ángels Masclans y Miguel Morales
Jefe de producción	Sandra Tapia
Sonidista	Ferran Mengod
Edición de sonido	Xavier Souto
Asistente de edición de sonido	Biel Cabré
Operador de boom	David Zuñiga
Color timer	Víctor Martos
Asistente de color	David Martínez
Colortista	Jorge Ortiz Yus



ANEXO 3: Ficha artística de Madeinusa

EQUIPO ARTÍSTICO	
Magaly Solier	Madeinusa
Carlos de la Torre	Salvador
Yiliana Chong	Chale
Juan Ubaldo Huamán	Cayo
Melvin Quijada	Mauro
Vicento Llauca Trejo	Relojero
Kike Ortiz	El murdo
Hermelinda Luján	Comadróna Margarita
Enriqueta Valdiviano	Cantante
Antonio Morales	Presentador
Daniel Ocano Paucar	El ciego
Teresa Villanueva	Esposa del relojero

ANEXO 4: Premios alcanzados de Madeinusa

Festival de Cartagena	
Mejor actriz: Magaly Solier	Ganador
Mejor director: Claudia Llosa	Mención especial
Mejor película	Nominada

Festival Internacional de Chicago	
Nuevos directores: Claudia Llosa	Nominada

Festival Nacional de Cine Ceará	
Mejor cinematografía: Raúl Pérez U.	Ganador
Mejor guion: Claudia Llosa	Ganador

Festival de Cine de Hamburgo	
Crítica especializada	Ganador

Festival Nacional de La Habana	
Ópera prima: Claudia Llosa	Ganador
Guion original: Claudia Llosa	Ganador

Festival de Cine Jeonju	
Visión indie	Nominada

Festival Latinoamericano de Cine de Lima	
Ópera prima: Claudia Llosa	Ganador
Conacine Award	Ganador

Festival Internacional de Cine de Rotterdam	
FIPRESCI Prize	Ganador

Festival de Cine Sundance	
Grand Jury Prize	Ganador

## ANEXO 5: Sinopsis técnica de La teta asustada

Fausta una joven provinciana del ande peruano de aproximadamente 19 años vive con la familia de su tío Lúcido en la humilde localidad limeña de Manchay luego de huir de su tierra con su madre por el terrorismo. Ella, debido al abuso que se vivió en aquella época, quedó atemorizada de los hombres y se coloca un tubérculo en la vagina para evitar ser violada, además, sufre de constantes sangrados nasales cuando vive episodios críticos. Se dedica a colaborar con la animación de eventos que desempeña la familia y tiene grandes cualidades para el canto andino los cuales expresa en la intimidad debido a su extrema timidez.

Fausta desea sacar el cuerpo de su madre de Lima para llevarlo a su pueblo y enterrarlo con sus propias costumbres. Su madre, falleció a una avanzada edad en la casa de su tío y fue de ella quien aprendió a cantar en quechua.

La falta de recursos económicos impide que Fausta pueda llevar el cadáver a su pueblo, por esos días, se celebra el matrimonio de su prima y Lúcido le tiene advertido que no permitirá que un muerto esté en su hogar cuando se celebre la boda. Este mismo está dispuesto a enterrar el cuerpo en su patio.

Fausta logra ingresar a trabajar como sirvienta a la residencia de la señora Aída, una pianista refinada y soberbia de la aristocracia limeña la cual está pasando por un bloqueo artístico y tiene una presentación anual muy próxima. En el desempeño de sus funciones, Aída percibe el talento para el canto por parte de Fausta y le propone que por cada vez que ella le cante le regalaría una perla de un collar roto hasta que lo complete. Aída logra tener éxito en su concierto plagiando las melodías creadas por Fausta y esta a su vez consigue suficientes perlas.

Luego de una agresión física por parte de Lúcido, Fausta se desvanece por última vez y es llevada a la clínica donde la operan y logran quitar el tubérculo de su zona vaginal. Durante toda la intervención nunca abre su mano derecha debido a que ahí sostiene sus perlas. Con su recuperación, logra movilizar el cuerpo de su madre por la playa y decide dejarlo frente al mar.

ANEXO 6: Ficha técnica de La teta asustada

EQUIPO TÉCNICO	
Asistente de dirección	Pol Rodríguez
Segundo asistente de dirección	Coco Prado, Gustavo Saavedra
Dirección de fotografía	Nastaha Braier
Música	Selma Mutual
Edición	Frank Gutiérrez
Casting	Bárbara Acosta
Dirección de arte	Patricia Bueno, Susana Torres
Vestuario	Ana Villanueva
Maquillaje	Neri Gallardo, Lucía Salomón
Dirección de producción	Delia García, Marco Moscoso, Sandra Tapia
Operador de boom	John Figueroa
Foley	Mauricio Castañeda
Sonido	Edgard Lostaunau
Diseño de sonido	Fabiola Ordoyo
Primero de cámara	Álvaro Fernández
Steadycam	Guillermo García
Gaffer	José Luy
Segundo de cámara	Eloi Molí

Grip	Juan Servat
Script	Belén López
Coreografía	Miguel Rubio

ANEXO 7: Ficha artística de La teta asustada

EQUIPO ARTÍSTICO	
Fausta	Magaly Solier
Aída	Susi Sánchez
Noé	Efraín Solís
Perpetua	Bárbara Lazón
Carmela	Delci Heredia
Severina	Karla Heredia
Melvin	Fernando Caycho
Melvincito	Miller Revilla Chengay
Jonathan	Spencer Salazar
Chicho	Summy Lapa
Máxima	María del Pilar Guerrero
Jhonny	Leandro Mostorino
Abuela	Anita Chaquiri
Marcos	Edward Llungo
Amadeo	Daniel Núñez
Perpetua	Lucy Noriega
Tío Lúcido	Marino Ballón
Doctor	Carlos Herrera
Fina	Aquilina Casas

Maestro vidriero	Fortunato Urcuhuaranga
Enfermera	Rosa López
Taxista	Guillermo Rojas Burga



ANEXO 8: Premios alcanzados de La teta asustada

Academy Awards, Óscar	
Mejor película extranjera	Nominada

Premios Cóndor de Plata	
Mejor película Iberoamericana	Nominada

Premio Ariel	
Mejor película Iberoamericana	Nominada

Festival Internacional de cine de Berlín	
Oso de oro	Ganador
FIPRESCI Prize	Ganador

Festival de cine de Bogotá	
Mejor película	Ganador

Cinemanila International Film Festival	
Lino Brocka Award	Nominada

Festival de cine de Gramado	
Mejor película	Ganador
Mejor director: Claudia Llosa	Ganador
Mejor actriz: Magaly Solier	Ganador

Festival Internacional de cine de Guadalajara	
Mejor actriz: Magaly Solier	Ganador
Mejor película	Ganador

Festival de cine de la Havana	
Mejor dirección de arte: Susana Torres, Patricia Bueno	Ganador
Gran Coral	Ganador

Festival Internaciona de cine de Lima	
Mejor actriz: Magaly Solier	Ganador
Mejor película peruana	Ganador
CONACINE Award	Ganador

Festival de nuevo cine de Montreal	
Mejor actriz: Magaly Solier	Ganador
Quebec Film Critics Award	Ganador

## ANEXO 9: Sinopsis técnica de Aloft

Nana Kunning madre soltera de 45 años de edad vive con sus dos hijos, Ivan de cinco, y Gully de tres, en el norte de Canadá. Se dedica a la veterinaria y a la crianza de los menores de los cuales Gully tiene un tumor maligno e Ivan una fascinación por los halcones. Ella cose los cascos para las aves y cuenta con un amante en el pueblo llamado Hans.

Nana necesita encontrar la manera de curar el tumor que padece su menor hijo Gully debido a que la enfermedad continúa desarrollándose en su cuerpo y se va manifestando a través de la incontinencia urinaria que es cada vez más crítica.

Nana asiste al médico del pueblo, pero este se niega a intervenir a Gully debido a la delicadeza de la cirugía, los demás doctores mantienen la misma posición por el riesgo que supondría la muerte del menor al momento de la operación.

En un acto de desesperación, Nana acude a un ritual de sanación con el "Arquitecto", un hombre de 60 años que edifica estructuras donde cura a enfermos al entrar junto con ellas. Al momento que el Arquitecto entra con un niño al azar el halcón de Gully destruye la edificación de ramas ingresando intempestivamente. Nana ingresa para sacar el ave, pero solo logra cubrir al niño con sus brazos para que no se lastime.

Al momento del retorno, el dueño del camión que llevó a todos los participantes se niega a regresar con Nana y su familia si el ave va con ellos debido que por su culpa se cancelaron las sanaciones, Nana convence a Iván para liberar el halcón, el instante que el ave es liberado el dueño del camión le dispara con una escopeta mientras vuela matándolo.

Pasado unos meses, el "Arquitecto" busca a Nana y le manifiesta que aquel niño que ella protegió en el derrumbe se recuperó por completo y la induce para que inicie en los rituales. El rumor de la recuperación del niño de manera inexplicable se expande por el pueblo y el señor que mató al halcón de Iván se encuentra con Nana suplicándole que intente sanar a su hija. Nana después de un tiempo accede e inicia en los rituales con la menor. Se encuentran en un bosque congelado con el "Arquitecto" y la familia de la niña. Tanto Iván y Gully esperan

en su camioneta alejados. Al momento que se inicia el rito, Iván se acerca a ellos y logra reconocer que su madre está con el señor que mató a su halcón. Debido a la frustración de ver esa imagen, Iván regresa a la camioneta donde se encuentra Gully y decide conducirla. Los niños se estrellan en un lago congelado que se quiebra y solo Iván logra sobrevivir. Gully muere ahogado.

El fallecimiento de Gully significa un golpe muy duro para Nana quien inculpa a Iván de la muerte de su menor hermano. Su inestabilidad emocional la lleva a dejar a Iván con su abuelo para que lo crie. Nana trata de despedirse de Iván, pero este guarda un profundo resentimiento y la rechaza.

Pasado veinte años, una joven periodista Jannia Ressmore, contacta a Iván quien se ha vuelto un experto en halcones en el norte de Canadá para hacerle un documental. Dicho proyecto es solo una fachada para poder llevar a Iván con Nana, quien se convirtió en la sucesora del "Arquitecto", y ahora es famosa por sus poderes curativos.

Jannia está a su vez enferma y mediante engaños, en un principio, logra que Iván acceda hablar de su madre ya que cambió hasta su apellido. En su expedición por el polo norte, Iván logra coincidir con Nana por una entrevista pactada que le daría esta última a la periodista y ambos se reconcilian después de una fuerte discusión.

ANEXO 10: Ficha técnica de Aloft

EQUIPO TÉCNICO	
Asistente de dirección	Daniela Forn
Director de fotografía	Nicolás Bolduc
Música	Michael Brook
Edición	Guillermo de la Cal
Diseño de producción	Eugenio Caballero
Dirección de arte	Réjean Labrie
Decorador de set	Stephen Arndt
Vestuario	Heather Neale
Maquillaje	Diana Choi, Michael Fontaine, Chris Kelly, Jennifer Machnee, Michael Marino, Travis Marszalek, Doug Morrow, Eve Morrow, Yoichi Art Sakamoto
Dirección de producción	Mireia Ibars, Joe Laurin
Segundo asistente de dirección	Martin Ellis
Tercer asistente de dirección	Reed Makayev
Carpintero	Bruce Cook
Foley	Ferran Costa
Editor de sonido	Belén López Albert
Diseño de sonido	Fabiola Ordoyo

Operador de boom	Sacha Rosen
Adr mixer	Tom Ryan
Supervisor VFK	Lluís Castells
Fx artista	Jordi Cabeza
Gaffer	John Clarke
Grip	Wes Grycki
Segundo asistente de cámara	Jeff Hammerback
Foto fija	José Haro
Key Grip	William Mills
Casting	Shaheen Baig, Carmen Kotyk, Lori Stefaniuk, Meredith Tucker
Colorista	Moncho Sánchez-Gómez
Coordinador post producción	Sandra Picher
Jefe de locaciones	Andrew Gallinger
Productor musical	Craig Conard

ANEXO 11: Ficha artística de Aloft

EQUIPO ARTÍSTICO	
Nana Kunning	Jennifer Connelly
Iván	Cillian Murphy
Jannia Ressmore	Mélanie Laurent
Alice	Oona Chaplin
Hans	Ian Tracey
Ike	Peter McRobbie
Gully	Winta McGrath
Iván niño	Zen McGrath
Newman	William Shimell
Lance	Andy Murray
Voluntario	Cam Gates
Oficial	Carson Natrass
Profesora de natación	Kim Zeglinski



ANEXO 12: Premios alcanzados de Aloft

Festival Internacional de Berlín	
Oso de oro	Nominada

Festival de cine de Málaga	
Mejor fotografía: Nicolás Bolduc	Ganador

## ANEXO 13: Reseña de los especialistas

### **Michel Marx**

Francés asesor internacional de guiones cinematográficos. Por su relación profesional con programas de desarrollo, instituciones docentes y organismos cinematográficos gubernamentales de países latinoamericanos, se le considera la figura francesa más influyente en el guion contemporáneo de habla hispana.

Ha compartido su conocimiento a través de la enseñanza de la escritura de guion cinematográfico en el Departamento de Juventud de la ciudad de Montreuil, en la Universidad de Cine de Buenos Aires, la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de Cuba, la Escuela de Cine de Montevideo, la Universidad de Cine de Chile y la Escuela Superior Nacional Louis Lumière, entre otros centros académicos. Se ha encargado también de la formación en escritura de guion organizada por la Unión Latina en Venezuela y en Paraguay en 2006.

Miembro de jurados internacionales y profesor de guion en Francia y América Latina, ha sido coautor y consultor de largometrajes como *Les Sensuels*, escrito con Philippe Mourgues (1991), *Les six trouilles bleues*, de Muriel Edelstein (1996), *L'Appartement* de Gilles Mimouni (1997), *Nous avons tant rêvé*, de Georges Bensoussan (1997), *Dans la ville vide* de Maria Joao Gonot (1998, Angola), guion premiado en Carthage, *Noces d'Été* de Moktar Ladjimi (Túnez, 1999), *Allées et Venues* de Silvio Fischbein (Argentina, 2000), *Les Bons Sentiments* de Víctor Alejandro González (Argentina, 2001), *Une autre vie*, de Roch Stephanik (2002, premio César de Francia a la mejor actriz, Dominique Blanc), *Tes yeux brillaient*, escrito con Silvio Fischbein (Argentina, 2004); y fue coautor del mediometraje *Montreuil-Buenos-Aires A/R*, franco-argentino (45mm). Desde 2004, Michel Marx es uno de los expertos de los talleres de "Produire au Sud", organizados en el marco del Festival des 3 Continents de Nantes (Francia).

## **Carlos Henao**

Referente del cine colombiano en la escritura y análisis de guion cinematográfico. Algunas de las películas colombianas más destacadas de los últimos años han contado con su asesoría en la elaboración y revisión del guion: Eso que llaman amor (2016), La Playa D.C. (2012), Los colores de la montaña (2011), El vuelco del cangrejo (2009), Yo soy otro (2008) y Lecciones para un beso (2011), entre otras.

Como asistente de dirección trabajó junto a Pepe Sánchez en San Antoñito (1985), Dunav Kuzmanich en El día de las Mercedes (1986) y Mariposas (1987). Junto a Víctor Gaviria escribió Simón El Mago (1991), La vendedora de rosas (1995) y Sumas y restas (2000). Además, fue coguionista de La sangre y la lluvia (2009) de Jorge Navas.

Su visión del guion cinematográfico tiene la impronta de sus estudios de artes en la Universidad de Antioquia, a la que se suma la lectura y amplia experiencia en el medio cinematográfico. Ha sido miembro fundador de la Asociación Nacional de Guionistas Colombianos, el Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia y la Corporación Cinefilia, de la cual es Director Académico.

## **David Quiroz**

Director y guionista cinematográfico. Estudió comunicación social y periodismo en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Colombia. Entre sus trabajos se destacan El Saco 1948, proyecto ganador del Estímulo por Concurso del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Los filminutos Semáforo, Humanidad, El Saco y Ciudad Invisible, reconocidos en diferentes certámenes audiovisuales. El cortometraje Raíz y el documental Ciudades Invisibles, con los que logró múltiples selecciones y reconocimientos en festivales nacionales e internacionales. Recientemente finalizó el cortometraje documental Sembradora, ganador de las becas de creación del Museo Casa de la Memoria de Medellín.

## **Santiago Ventura**

Director y guionista cinematográfico. Nace en Montevideo en el año 1990. Egresado de la Escuela del Actor. Becado en la escuela “Acción Escena” en Madrid, España en el año 2012. Egresado de la Escuela de Cine Dodecá. Estudiante de la Licenciatura en Letras, Facultad de Humanidades, Universidad de la República (UDELAR). Ganador de varios premios de fotografía. Actualmente es Director de la Escuela de Cine Dodecá y trabaja en publicidad en la productora Metropolis Films. Filmografía Selecta: Largometrajes: Ojos Grises (2017) - postproducción. Tan frágil como un segundo (2014). Mediometrajes: Hasta que salga el sol (2010), Ya pasó todo (2008). Ha dirigido diversos cortometrajes.

## **Arturo Torres**

Escritor. recientemente la editorial Planeta publicó la primera fase del proyecto transmedia “Rafa y sus espantos” bajo el seudónimo de Loki Valente el cual escribió junto a Federico Soto y Andrés Ossa. También trabajó en el reality el Factor XF en el departamento de contenido y en el programa Descárate sin Evadir como creativo. Ha escrito 16 números del cómic Zambo Dendé; 8 adaptaciones para la editorial Planeta de Colombia; un largometraje llamado Hierbabuena. Es socio fundador de la empresa Tercer Canal la cual ha producido programas como Mensaje Directo; La colonización del Sabor y Antonia, la maternidad fuera del clóset.

ANEXO 14: Imágenes de entrevistas y certificados



Entrevista Michel Marx.



Asesoría pública en el Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín y posterior entrevista Carlos Henao.



Entrevista Michel Marx.



Asesoría de guion en el Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017 por parte de Yolanda Barraza donde se platicó sobre cine de autor.



Entrevista Michel Marx.



Entrevista Santiago Ventura.



Entrevista Arturo Torres.



Asesoría pública Michel Marx en el Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017.





Entrevista David Quiroz



Participantes del Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017.



# LA CORPORACIÓN CINEFILIA

CERTIFICA QUE:

**Julio Darwin Barrueta Cuzcano**

Participó con el proyecto:

**“UN MAR EN EL GALILEA”**

**En el Laboratorio de Guion/MiniLab**

Realizado del 23 al 29 de octubre 2017

En Santa Elena - Antioquia - Colombia

**CARLOS EDUARDO HENAO**  
Director Lab. y Script Doctor

**YOLANDA BARRASA**  
Script Doctor

**MICHEL MARX**  
Script Doctor

## APÈNDICE

### MATRIZ DE CONSISTENCIA

Pregunta principal	Objetivo principal	Variable	Dimensiones	Indicadores	Metodología
¿Cuáles son las características de la puesta en escena cinematográfica en la filmografía de Claudia Llosa que la definen en un cine de autor?	Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica en la filmografía de Claudia Llosa que la definen como cine de autor.	X: PUESTA EN ESCENA	X1: Plano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abiertos</li> <li>• Medios</li> <li>• Cercanos</li> </ul>	Diseño: No experimental  Nivel: Descriptiva – Correlacional  Enfoque: Cualitativo
			X2: Campo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Encuadre</li> <li>• Profundidad de campo</li> </ul>	
			X3: Personaje	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posición psicocrítica</li> <li>• Posición sociocrítica</li> <li>• Posición realista</li> </ul>	
			X4: Técnica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plan de rodaje</li> <li>• Registro de la acción</li> </ul>	
			X5: Género Cinematográfico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura</li> <li>• Contenido narrativo</li> </ul>	
Pregunta específicas	Objetivos Específicos.	Variable	Dimensiones	Indicadores	Metodología
1. ¿Qué es el concepto de cine de autor?	1. Definir la importancia del estilo en el desarrollo del cine de autor.	Y: CINE DE AUTOR	Y1: Punto de vista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Literal</li> <li>• Figurado</li> <li>• metafórico</li> </ul>	Población Infinita  Muestreo homogéneo, muestreo por cadena y muestreo de casos relevantes para el problema.
2. ¿Cuál es la frontera entre el director de cine y el autor de cine?	2. Determinar en el director de cine algo más allá del tecnicismo.		Y2: Fuera de campo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espacio imaginario</li> <li>• Segmentos delimitados por el encuadre.</li> <li>• Miradas en off.</li> <li>• Puestas de cuerpo de personajes</li> <li>• Sonido</li> </ul>	
3. ¿Qué representa la puesta	3. Definir a la puesta en escena como unidad de reconocimiento.		Y3: Comportamiento de cámara	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano secuencia.</li> <li>• Estímulos de la situación</li> </ul>	
			Y4: Experiencia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Experiencia cumbre</li> </ul>	

<p>en escena en el cine de autor?</p> <p>4. ¿Cuál es la diferencia entre género y tema?</p> <p>5. ¿Qué refleja el punto de vista?</p> <p>6. ¿Qué representa la cámara en el cine de autor?</p>	<p>4. Determinar que el tema es a corazón como el género a cuerpo.</p> <p>5. Definir al punto de vista según la particularidad del autor.</p> <p>6. Determinar en el lenguaje de la natural de la cámara un arma de doble filo.</p>		<p>Y5: Tema</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Concepto</li> <li>• Verdad</li> <li>• Consejo</li> <li>• Idea</li> </ul>	
--	---	--	-----------------	---	--

## VALIDACIÓN JUICIO DE EXPERTO

Carta validación Doris Neira

Surquillo, 29 de enero de 2018

**Mg. Doris Neira Saldaña**  
Docente  
Presente

Me dirijo a usted con la finalidad de solicitar de su colaboración como experto en la validación del presente instrumento, esta acción permitirá recopilar información a fin de desarrollar una propuesta para la tesis titulada:

**Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor.**

El mismo está constituido con los ítems relacionados a los aspectos que se desea investigar.


Es por ello que le agradezco observar la pertinencia y coherencia de los ítems, en relación con los objetivos propuestos en el trabajo objeto de estudio, la claridad y objetividad de las preguntas, así como también realizar las observaciones que usted considere pertinente; su opinión constituirá un valioso aporte para esta investigación.

Por lo expuesto,  
Solicito a Ud. se sirva acceder a mi solicitud.  
Gracias por su colaboración.

Atentamente, Julio Barrueta Cuzcano



Julio Barrueta Cuzcano



Doris NEIRA SALDAÑA  
DNI: 21503740





**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Neyra Saldaña Doris

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Magister

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Bueno	Medio	Bajo	Muy bajo
+				

  
\_\_\_\_\_

Evaluador



MATRIZ DE VALIDACIÓN

TÍTULO: Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor

VARIABLE	DIMENSION	INDICADORES	ITEMS	OPCIÓN DE RESPUESTA					CRITERIOS DE EVALUACIÓN				OBSERVACIÓN Y/O RECOMENDACIONES						
				Excelente (4)	Bueno (3)	Regular (2)	Mal (1)	Deficiente (0)	Relación entre la variable y el indicador		Relación entre el indicador y los ítems			Relación entre los ítems y la opción de respuesta					
									SI	NO	SI	NO		SI	NO	SI	NO		
CINE DE AUTOR Clasificación cinematográfica otorgada a directores que dentro de su filmografía se reconocen rasgos estilísticos y temáticas a través de una experiencia recurrentes en sus filmes.	Punto de vista	Literal	1. ¿Solo se necesita colocar la cámara para tener un punto de vista determinado de las situaciones?	+						X									
				X															
		Figurado	2. ¿Cuál considera que es la posición conceptual del cine de Llosa?	X															
				X															
				X															
	Metafórico	3. ¿Que desea generar en el espectador con esta posición del enfrentamiento entre el ande y el capital? 4. ¿Cuál es su posición frente a la mujer latinoamericana?	X																
			X																
	Fuera de campo	Espacio imaginario delimitados por el encuadre	5. ¿Por qué elegir siempre a una mujer como protagonista? 6. ¿Por qué Llosa remarca con frecuencia que hay un mundo más allá del encuadre? 7. ¿Las entradas y salidas de cuadro por parte de los personajes activan el fuera de campo por un simple gusto estético?	X															
				X															
		Miradas en off	8. ¿El quedarse con el plano de solo un personaje en una conversación, como pasa en su mayoría en Madénusa, que genera en el espectador?	X															
X																			
Sonido		9. ¿La sinécdoque ayuda al espectador a ser participe del filme a través de la imaginación? 10. ¿Qué valor le otorga a darle responsabilidad dramática a lo que se	X																



  
Evaluador

**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.


**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Neyra Saldaña Doris

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Magister

**VALORACIÓN:**


Muy bueno	Bueno	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------

  
Evaluador

MATRIZ DE VALIDACIÓN

TÍTULO: Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	ITEMS	OPCIÓN DE RESPUESTA				CRITERIOS DE EVALUACIÓN				OBSERVACIÓN Y/O RECOMENDACIONES	
				Excelente (4)	Buena (3)	Regular (2)	Mala (1)	Deficiente (0)	Relación entre la variable y el indicador	Relación entre el indicador y la variable	Relación entre el indicador y los ítems		Relación entre los ítems y la opción de respuesta
CINE DE AUTOR Clasificación cinematográfica otorgada a directores que dentro de su filmografía se reconocen rasgos estilísticos y temáticos a través de una experiencia que son recurrentes en sus filmes.	Fuera de campo	Fuera de campo	1. Fuera de campo sonoro	X					X	X	X	X	
			2. Fragmentación de cuadros	X					X	X	X	X	
			3. Entradas y salidas de cuadro	X					X	X	X	X	
	Comportamiento de cámara	Comportamiento de cámara	4. Ocultamiento en cuadro	X					X	X	X	X	
			5. Desplazamiento justificado de la cámara	X					X	X	X	X	
			6. Desvinculación del convencional plano contra plano	X					X	X	X	X	
	Silencios	Silencios	7. Variación en la estabilidad de la imagen	X					X	X	X	X	
			8. Planos contemplativos	X					X	X	X	X	
			9. Tiempo de diálogo	X					X	X	X	X	
	Punto de vista	Punto de vista	10. Precariedad andina	X					X	X	X	X	
			11. Sociedad machista	X					X	X	X	X	
			12. Diferencias socioculturales	X					X	X	X	X	
	Tema	Tema	13. Mujer como protagonista del relato	X					X	X	X	X	
			14. Ausencia maternal	X					X	X	X	X	
			15. Muerte	X					X	X	X	X	
	Experiencia	Experiencia	16. Rituales religiosos	X					X	X	X	X	
			17. Ande en contraste con la capital	X					X	X	X	X	
			18. Viajes al interior del país por parte de la dirección en su niñez.	X					X	X	X	X	
				19. Rebelión femenina	X				X	X	X	X	

  
Evaluador

**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Plantilla de observación

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Elaboración propia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Neyra Saldaña Doris

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Magister

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Bueno	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------



\_\_\_\_\_  
Evaluador

## Carta validación Carlos Ruiz

Surquillo, 29 de enero de 2018

**Lic. Carlos Ruiz Coral**  
Docente  
Presente

Me dirijo a usted con la finalidad de solicitar de su colaboración como experto en la validación del presente instrumento, esta acción permitirá recopilar información a fin de desarrollar una propuesta para la tesis titulada:

**Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor.**

El mismo está constituido con los ítems relacionados a los aspectos que se desea investigar.

Es por ello que le agradezco observar la pertinencia y coherencia de los ítems, en relación con los objetivos propuestos en el trabajo objeto de estudio, la claridad y objetividad de las preguntas, así como también realizar las observaciones que usted considere pertinente; su opinión constituirá un valioso aporte para esta investigación.

Por lo expuesto,  
Solicito a Ud. se sirva acceder a mi solicitud.  
Gracias por su colaboración.

Atentamente, Julio Barrueta Cuzcano



Julio Barrueta Cuzcano









**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Carlos Ruiz Coral

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Licenciado

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Buena	Medio	Bajo	Muy bajo
X				



\_\_\_\_\_  
Evaluador

MATRIZ DE VALIDACIÓN

TÍTULO: Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	ITEMS	OPCIÓN DE RESPUESTA				CRITERIOS DE EVALUACIÓN								OBSERVACIÓN Y/O RECOMENDACIONES						
				Excelente (4)	Bueno (3)	Regular (2)	Malo (1)	Deficiente (0)	Relación entre la variable y el indicador		Relación entre el indicador y la variable		Relación entre el indicador y los ítems		Relación entre los ítems y la opción de respuesta							
									SI	NO	SI	NO	SI	NO	SI		NO					
CINE DE AUTOR Clasificación cinematográfica otorgada a directores que dentro de su filmografía se reconocen rasgos estilísticos y temáticos a través de una experiencia que son recurrentes en sus filmes.	Punto de vista	Literal	1. ¿Solo se necesita colocar la cámara para tener un punto de vista determinado de las situaciones?			✓																
				Figurado	2. ¿Cual considera que es la posición conceptual del cine de Llosa?																	
		3. ¿Que desea generar en el espectador con esta posición del enfrentamiento entre el ande y el capital?	✓																			
		4. ¿Cual es su posición frente a la mujer latinoamericana?	✓																			
		Metáforico	5. ¿Por qué elegir siempre a una mujer como protagonista?			✓																
	Fuera de campo		Espacio imaginario	6. ¿Por qué Llosa remarca con frecuencia que hay un mundo más allá del encuadre?																		
		Segmentos delimitados por el encuadre		7. ¿Las entradas y salidas de cuadro por parte de los personajes activan el fuera de campo por un simple gusto estético?			✓															
			Miradas en off	8. ¿El quedarse con el plano de solo un personaje en una conversación, como pasa en su mayoría en Madinusa, que genera en el espectador?			✓															
				Fragmentación de cuerpos	9. ¿La sinécdoque ayuda al espectador a ser participe del filme a través de la imaginación?			✓														
		Sonido	10. ¿Qué valor le otorga a darle responsabilidad dramática a lo que se escucha fuera de campo como pasa en escenas de La teta asustada?				✓															



**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Carlos Ruiz Coral

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Licenciado

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Bueno	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------



\_\_\_\_\_  
Evaluador

MATRIZ DE VALIDACIÓN

TÍTULO: Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	ITEMS	OPCIÓN DE RESPUESTA				CRITERIOS DE EVALUACIÓN				OBSERVACIÓN Y/O RECOMENDACIONES									
				Excelente (4)	Bueno (3)	Regular (2)	Deficiente (0)	Relación entre la variable y el indicador	Relación entre el indicador y la variable	Relación entre el indicador y los ítems	Relación entre los ítems y la opción de respuesta										
CINE DE AUTOR Clasificado cinematográfico otorgada a directores que dentro de su filmografía se reconocen rasgos estilísticos y temáticas a través de una experiencia que son recurrentes en sus filmes.	Estilo	Fuera de campo Comportamiento de cámara Silencios Punto de vista	1. Fuera de campo sonoro	<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>									
			2. Fragmentación de cuerpos		<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>								
			3. Entradas y salidas de cuadro		<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>							
			4. Ocultamiento en cuadro			<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>							
			5. Desplazamiento justificado de la cámara				<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>							
			6. Desvinculación del convencional plano contra plano					<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>							
			7. Variación en la estabilidad de la imagen						<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>							
			8. Planos contemplativos					<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>							
			9. Tiempo de diálogo							<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>						
			10. Precariedad andina								<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>						
			11. Sociedad machista									<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>						
			12. Diferencias socioculturales										<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>						
			13. Mujer como protagonista del relato											<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>						
			14. Ausencia maternal												<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>					
			15. Muerte													<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>				
			16. Rituales religiosos														<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			
			17. Ande en contraste con la capital															<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
			18. Viajes al interior del país por parte de la dirección en su niñez.																<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	
			19. Rebelión femenina																	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

  
Evaluador

**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Carlos Ruiz Coral

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Licenciado

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Buena	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------



\_\_\_\_\_  
Evaluador

## Carta validación Gerardo Karbaum

Surquillo, 29 de enero de 2018

**Mg. Gerardo Karbaum**

Docente

Presente

Me dirijo a usted con la finalidad de solicitar de su colaboración como experto en la validación del presente instrumento, esta acción permitirá recopilar información a fin de desarrollar una propuesta para la tesis titulada:

**Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor.**

El mismo está constituido con los ítems relacionados a los aspectos que se desea investigar.

Es por ello que le agradezco observar la pertinencia y coherencia de los ítems, en relación con los objetivos propuestos en el trabajo objeto de estudio, la claridad y objetividad de las preguntas, así como también realizar las observaciones que usted considere pertinente; su opinión constituirá un valioso aporte para esta investigación.

Por lo expuesto,  
Solicito a Ud. se sirva acceder a mi solicitud.  
Gracias por su colaboración.

Atentamente, Julio Barrueta Cuzcano



Julio Barrueta Cuzcano

Matriz validación puesta en escena Gerardo Karbaum

MATRIZ DE VALIDACIÓN

TÍTULO: Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	ITEMS	OPCIÓN DE RESPUESTA				CRITERIOS DE EVALUACIÓN				OBSERVACIÓN Y/O RECOMENDACIONES			
				Excelente (4)	Buena (3)	Regular (2)	Mala (1)	Deficiente (0)	Relación entre la variable y el indicador	Relación entre el indicador y la variable	Relación entre el indicador y los ítems		Relación entre los ítems y la opción de respuesta		
PUESTA EN ESCENA Actividad cinematográfica en la cual se diseña, prepara y dispone al mundo inaugural (documental o ficción) con miras a ser llevado a una exposición fílmica o digital.	Plano	Abiertos	1. ¿Qué valor existe en contar una historia de manera distante, sea cual sea la carga dramática de la acción, como viene ocurriendo en este último tiempo en el cine latinoamericano?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			
			2. ¿Por qué los planos medios cortos de la protagonista son tan escasos en el cine de Llosa?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
		Medios	3. Los planos enteros conjuntos componen la imagen. ¿Es por darle valor dramático a la utería o al conflicto espacial?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	Cercanos	4. ¿Qué representa cerrar escenas en primerísimo primer plano como sucede en la apertura de "Madreinstas"?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
		5. ¿Qué riesgos emergen cuando la cámara está tan cerca de los personajes?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	Campo	Encuadre	6. ¿Es más importante en el cine de Llosa lo que está en el encuadre o fuera de él?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
		Profundidad de campo	7. Llosa maneja la simetría como la tridimensionalidad en la composición de su imagen. ¿Qué aporte le da cada una de ellas a la situación dramática muy aparte de lo plásticidad?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
	Personaje	Posición psicocórtica	8. ¿Qué actitud tienen las mujeres protagonistas del cine de Llosa frente al mundo donde se desenvuelven?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
			9. ¿Cómo se relacionan con los demás personajes tanto cercanos como desconocidos en ese conflicto de contexto?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
		Posición sociocórtica	10. ¿Cuál es el valor que se le da a estas mujeres dentro la sociedad donde interactúan?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
			11. ¿Qué representa la mujer que no es la protagonista, dentro del cine de Llosa?	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	





**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Karbaum Gerardo

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Magister

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Buena	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------

*6-19-1*

\_\_\_\_\_  
Evaluador

Matriz validación cine de autor Gerardo Karbaum

MATRIZ DE VALIDACIÓN

TÍTULO: Características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la definen como cine de autor

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	ITEMS	OPCIÓN DE RESPUESTA					CRITERIOS DE EVALUACIÓN				OBSERVACIÓN Y/O RECOMENDACIONES			
				Ejecente (4)	Bueno (3)	Regular (2)	Malo (1)	Deficiente (0)	Relación entre la variable y el indicador		Relación entre el indicador y los ítems			Relación entre los ítems y la opción de respuesta		
									SI	NO	SI	NO		SI	NO	SI
CINE DE AUTOR Clasificación cinematográfica otorgada a directores que dentro de su filmografía se reconocen rasgos estilísticos y temáticas a través de una experiencia que son recurrentes en sus filmes.	Punto de vista	Literal	1. ¿Solo se necesita colocar la cámara para tener un punto de vista determinado de las situaciones?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>				
			2. ¿Cuál considera que es la posición conceptual del cine de Llosa?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			
		Figurado	3. ¿Que desea generar en el espectador con esta posición del enfrentamiento entre el anaco y el capital?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
			4. ¿Cuál es su posición frente a la mujer latinoamericana?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
			5. ¿Por qué elegir siempre a una mujer como protagonista?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
	Fuera de campo	Espacio imaginario	6. ¿Por qué Llosa remarca con frecuencia que hay un mundo más allá del encuadre?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
			7. Las entradas y salidas de cuadro por parte de los personajes activan el fuera de campo por un simple gusto estético?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
		Miradas en off	8. ¿El quedarse con el plano de solo un personaje en una conversación, como pasa en su mayoría en Madelineusa, que genera en el espectador?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
			9. ¿La sinécdoque ayuda al espectador a ser participe del filme a través de la imaginación?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		
		Sonido	10. ¿Qué valor le otorga a darle responsabilidad dramática a lo que se escucha fuera de campo como pasa en escenas de La teta asustada?	<input checked="" type="checkbox"/>					<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>		



**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Cuestionario de actitudes

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

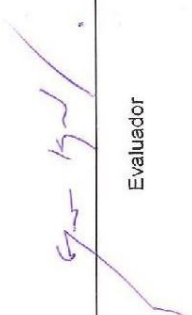
**DIRIGIDO A:** Especialistas en la materia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Karbaum Gerardo

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Magister

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Bueno	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------

  
\_\_\_\_\_  
Evaluador



**MATRIZ DE VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO**

**NOMBRE DEL INSTRUMENTO:** Plantilla de observación

**OBJETIVO:** Explicar las características de la puesta en escena cinematográfica de Claudia Llosa que la define como cine de autor.

**DIRIGIDO A:** Elaboración propia.

**APELLIDOS Y NOMBRES DEL EVALUADOR:** Karbaum Gerardo

**GRADO ACADÉMICO DEL EVALUADOR:** Magister

**VALORACIÓN:**

Muy bueno	Bueno	Medio	Bajo	Muy bajo
-----------	-------	-------	------	----------

*Gerardo Karbaum*  
Evaluador

## Entrevistas generales

Entrevista general n.º 1 a Marx (Francia).

La entrevista se lleva a cabo el día 25 de octubre de 2017, a las 16:30 h y se extiende hasta las 17:35 h aproximadamente. El encuentro se realiza en el comedor del hotel The Ranch situado en la localidad de Santa Elena, ciudad de Medellín, en el marco del Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017. Michel Marx participa del mencionado evento como internacional script doctor asesorando el guion de ópera prima del presente investigador.

JB: Entrevistador

MM: Entrevistado

JB: Michel, ¿Que entendemos por cine de autor?

MM: Yo te voy a hablar de mi país (Francia). Mi país tuvo una historia marcada por la segunda guerra mundial, durante la cual hay directores que trabajaron para los alemanes y otros que huyeron a Estados Unidos para hacer sus propias películas. Durante cinco años hubo un cine abocado a la guerra. La liberación de 1945 intentó olvidar la guerra y para eso se hizo el máximo de espectáculos ya sea circo, teatro o cinema, pero los buenos directores ya habían huido, y los que quedaban, eran en su mayoría personas mayores. Fueron ellos quienes realizaron, por pedido de los productores, cosas divertidas y clásicas para no seguir generando miedo en la gente que había pasado cinco años de guerra y que sean partícipes del "baby boom". Hacer hijos para poblar la sociedad.

JB: ¿Que pasó después?

MM: Los guionistas se pusieron a adaptar novelas clásicas y a hacer películas convencionales, pero hubo unos jóvenes de los años 1960 quienes odiaban a estos viejos que bloqueaban el paisaje con estas películas pesadas y mirando a los cineastas que huyeron a Estados Unidos crearon la nueva ola francesa con un cine de corte intelectual. Un cine donde tu escribes, tú haces el casting, formas tu propia productora con tus amigos para no tener que mezclarte con



los productores convencionales y tomar el poder para hacer una revolución cinematográfica. Eso se llamó la política de autores y nuestra revista que se llama Cahiers du Cinema que publicó un texto muy largo de Francois Truffaut que decía Una cierta imagen del cine y la política de los autores. Poco a poco los autores ganaron espacio y fue una nueva ola maravillosa.

JB: ¿En qué consiste esta intelectualidad?

MM: Hablar de la vida, tratar de filmar la realidad, no preocuparse de la luz sino de la credibilidad de las cosas y hablar de política, de amor, de sexo. Son intelectuales que defienden una visión intelectual del mundo. Sin embargo, eso generó que buenos guionistas perdieran sus trabajos. Y se creó, un tipo de obligación en mi país, que hasta hoy forma al autor que cuando tú eres inteligente y sales de buenas escuelas, tienes escritores en tu entorno, pero no aceptas mayor cuestionamiento. Cuando hablo de intelectualidad en el cine de autor me refiero a aquellas películas que intenta hacer que las personas que salen de las salas cambien su forma de ver el mundo y que no solo se hayan divertido. Lo que no impide hacer las dos cosas, como hacia Chaplin. Ahora, todo esto no es solo un movimiento del cine, es un movimiento político. No cambió solo el cine, cambió el mundo. Pero no solo el arte, sino los dispositivos para hacer cine tanto de captura de imagen como de sonido generando una nueva forma de filmar. Hoy, la revista sigue igual, existe un guion del cual cambian el nombre del autor, pero dicen lo mismo y solo defienden a un determinado grupo de quince directores y viven sobre eso.

JB: ¿A qué se refiere con el "hasta hoy"?

MM: La figura del guionista no existe en Francia. Si tú vas donde un productor y le dices que eres guionista te invitan a comer para que les cuentes tus ideas sin contratarte, porque es el director quien relata sus historias con resultados lindos y malos. Eso generó dos espacios, el comercial, donde está el productor, distribuidor, publicistas y, por otro lado, la continuación de este sistema que cuenta con más de 250 películas por año y la mitad son mierda, ¿Por qué? Porque hay personas que dicen "¡ok!", yo hago todo solo y el trabajo es muy limitado porque ninguno es un genio. Políticamente los países

que hicieron esta revolución asumieron el riesgo porque si no se hacía el cine se volvía como un teatro audiovisual.

JB: ¿Quién es autor en Francia en el 2017?

MM: Un autor en mi país es alguien que sale de La Femis, que es la escuela de autores nacional y que hace su carrera con egresados de la misma escuela y que no se mezcla con la gente que viene de las escuelas privadas o de la publicidad o televisión. Tiene un corte político total, está la izquierda versus el capitalismo representada por la escuela privada.

JB: ¿Cómo reconocer al cine de autor francés?

MM: Uno se da cuenta que está viendo cine de autor en Francia porque hay pocas personas en las salas. También hay salas para eso, por ejemplo, en mi ciudad (París), tenemos un precio barato de entrada porque es un cine municipal, como el Cine Tonalá (Colombia), donde viene un público que va a encontrar directores autores y hay una segregación. Todo está diseñado para que sea de izquierda. A la salida hay debates, venden libros, la gente se conoce, y los productores de esas películas son egresados de la escuela nacional.

JB: ¿Existe un clima de egocentrismo?

MM: Para ser autor en el cine hay tener un ego fuerte, para hacer cine hay que ser egocéntrico. Tener esa sensación que tú tienes que decir algo y defender una postular particular de las cosas sin importar el cine que hagas.

Entrevista general n.º 2 a Henao (Colombia).

La entrevista se lleva a cabo el día 25 de octubre de 2017, a las 15:15 h y se extiende hasta las 16:20 h aproximadamente. El encuentro se lleva a cabo en el comedor del hotel The Ranch situado en la localidad de Santa Elena, ciudad de Medellín, en el marco del Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017. Carlos Henao participa del mencionado evento como internacional script doctor asesorando el guion de ópera prima del presente investigador.

JB: Entrevistador

CH: Entrevistado

JB: ¿A qué se define cine de autor?

CH: En el fondo lo importante es reconocer el cine que el autor quiere hacer. Por ejemplo, Tomás Gutiérrez Alea tiene un filme como "Memorias del subdesarrollo" que es una obra maestra porque es una película que no envejece. El maneja una voz en off que no es cualquier voz en off, porque está muy metida desde el espíritu de su personaje y su pensamiento como director. Entonces, el cine de autor es un lugar donde converge un espíritu y una mirada sobre lo que se representa. El director tiene la facultad de poner en marcha la puesta en escena, narrar a través de imágenes, y hacerse la pregunta interior de: ¿Cómo represento lo que quiero contar? Es en ese ámbito de lo interior donde surge un estilo. Surgen rasgos para representar. Hay directores que ponen acentos, por ejemplo, con el realismo, donde sus películas están inundadas por un espíritu realista en que esa representación está ligada en tratar de respetar esos códigos de la realidad así sea ficción. Un autor es quien tiene muy claro la manera que quiere contar lo que va a contar. Es alguien que está buscando un sentido a lo que hace y cuenta con el cine.

JB: ¿Y que lo diferencia de un director común?

CH: Chabrol y Takvosky decían: "Hay dos clases de directores, uno con la capacidad de representar la realidad del universo y contar historias, y otros que crean su propio mundo y lo representan a través de las historias". Alguien

se puede convertir en un autor en el cine en la medida que le esté dando un sentido a lo que cuenta y una utilidad al cine como tal, entonces encontramos dos orillas; cuando eres un director contratado por la industria para hacer películas de entretenimiento y jugar con un código de un sistema, y otra es cuando el director tiene la posibilidad de reinventar el lenguaje cinematográfico para contar su propia historia.

JB: ¿Cuál es la diferencia entre tema y género cinematográfico para el cine de autor?

CH: El valor o la calidad de una película no es el tema, el valor de un autor es como representa ese tema. Yo puedo contar la historia de un niño que quiere aprender a leer en un universo adverso donde al final logra resolver ese objetivo, pero yo puedo coger ese mismo tema y hacer una película de aventura, terror o comedia. Cuando aparece el género es porque de alguna manera se establece un código que el espectador ya conoce y va dirigido a una zona de confort. Martin Scorsese lo dice cuando hace una reflexión sobre la historia del cine norteamericano donde él identifica una serie de directores trabajando para el sistema de Hollywood, en ese cine clásico que se hizo en los años 40 y 50, manifiesta que surgieron directores que le dieron una impronta personal a lo que se representaban dentro del sistema y los denominó directores contrabandistas. Es decir, contaban una historia en el código de un género, pero al mismo tiempo, representaban su impronta personal.

JB: ¿Considera a Claudia Llosa una director autora?

CH: Claudia Llosa es autora porque lo que ella representa, ¿Cómo lo representa? Así sea una película hecha en Perú (Madeinusa/La teta asustada) o una película hecha en Canadá (Aloft) ¿Qué énfasis pone ella en lo que representa? Le interesa la humanidad de los personajes, sus traumas. El personaje de La teta asustada, como el de esta mujer en Canadá están expresando una humanidad. Independientemente en donde sea el rodaje ella tiene el mismo énfasis en su protagonista. Su punto de vista. La autoría en ella se genera en como representa su mundo. Tanto autores como Tarkosvky

y Kiarostami hicieron películas muy arraigadas en su país, en su cultura, entorno de los personajes, pero cuando salieron al extranjero, como Tarkosvky que rodó en Italia, Suecia, no se perdió el espíritu autoral gracias a la puesta en cámara, encuadre y temas que le interesa contar. Está presente un estilo. Orson Welles decía que el problema fundamental de un director cuando llega al rodaje es establecer donde pone la cámara, porque dependiendo donde pone la cámara dispone toda la puesta en escena. Un autor tiene que definir: dónde va la cámara, su encuadre, lente y donde empieza el plano y donde termina. Sobre esas decisiones establece una mirada, un estilo, una reafirmación de lo que está en el guion.

JB: ¿Cuál es su apreciación del cine de autor hoy en día en la región?

CH: Hoy en día existe una voluntad de un cine contemporáneo post moderno en la cual no hay ningún interés del autor en conectar al espectador emocionalmente con su historia, se construyen relatos en que los encuadres y la puesta en cámara son distanciados y la manera en que se filma mantiene totalmente alejado al espectador con la historia.

Entrevista general n.º 3 a Quiroz (Colombia).

La entrevista se lleva a cabo el día 26 de octubre de 2017, a las 15:15 h y se extiende hasta las 16:20 h aproximadamente. El encuentro se realiza en el comedor del hotel The Ranch situado en la localidad de Santa Elena, ciudad de Medellín, en el marco del Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017. David Quiroz participa del mencionado evento como guionista con ópera prima.

JB: Entrevistador

DQ: Entrevistado

JB: ¿Qué se entiende como cine de autor?

DQ: El cine de autor es una búsqueda que va más allá de una construcción estética audiovisual, sino que hay una búsqueda acerca de una experiencia del ser humano, conocer sobre determinado tema. Una mirada más profunda que horizontal, no enfocándose en una construcción clásica de un héroe X que desarrolla una serie de peripecias hasta llegar a un punto Y. No cuenta una movilidad del cine clásico industrial, hay profundidad. No existe tanta movilidad, pero si es algo profundo. Una mirada que se detiene a observar al ser humano, a esos temas que unen las complejidades del ser humano, con una postura particular frente a eso construyéndolo a partir de los recursos del lenguaje que plantea el cine. Eso sí, el director autor tiene que demostrar conocimiento técnico a nivel de la puesta para poder resolver las escenas de distintas maneras porque antes que autor, no deja de ser primero, un director de cine. La técnica es la que le da la oportunidad de impregnar un sello indiscutible de su personalidad que pueda ser capaz de transmitir un mensaje en la temática y esta sea fiel reflejo del relato, ahí podemos ubicar un elevado componente personal del autor, que puede considerarse como fundamento esencial del proceso creativo, independientemente del argumento o género que se trabaja, porque eso es conocimiento. Por ejemplo, un músico no puede expresarse sin estudiar las partituras, de igual manera con otras disciplinas. Todo realizador que desee expresarse a través de ideas, imágenes, objetos, necesita conocer el mecanismo. El lenguaje que se emplea para construir el

punto de vista, un estilo indirecto libre a partir de los diálogos, voz en off, comportamiento de cámara, etc. Se establecen símbolos que permiten reconocer la obra del autor en el espectador, planteando un juego entre él como creador y el público como necesidad específica de recibir información. En eso los autores se destacan, se diferencian a los técnicos; por su comprensión del lenguaje, y pueden ser identificados por una manera de rodar a través de la cual se expresa su personalidad creando un estilo propio que se repite, conoce e identifica con una sola escena.

JB: ¿Esa mirada profunda lo diferencia del director convencional?

DQ: El director es aquel que pone en escena con los recursos que le da el cine, pero un autor utiliza esos recursos no solo para construir una puesta en escena de un relato, sino que plantea un discurso propio. Establece un tejido simbólico, del lenguaje propio. A partir de ese momento, empieza a transmitir un punto de vista, un estilo indirecto libre a partir de los diálogos, voz en off, comportamiento de cámara, etc. Se establecen símbolos que permiten reconocer la obra del autor en el espectador, planteando un juego entre él como creador y el público como necesidad específica de recibir información. En eso los autores se destacan, se diferencian a los técnicos; por su comprensión del lenguaje, y pueden ser identificados por una manera de rodar a través de la cual se expresa su personalidad creando un estilo propio que se repite, conoce e identifica con una sola escena.

JB: ¿Lo que se conocería como puesta en escena?

DQ: Para un autor la puesta en escena es un lugar donde se puede desarrollar la alquimia. Donde él puede tomar todas las herramientas del cine, actores, cámara, arte, luz para construir una idea. Más allá de registrar una acción es para construir una idea. Eso diferencia entre un autor y un director, el autor pretende construir una idea, un tejido simbólico para que se genere un código en su cine. Es el laboratorio donde él puede mezclar todos los ingredientes para que el espectador pueda hacer la lectura de su punto de vista sobre un determinado tema. Comprender su viaje. Eso diferencia a un autor de un director, el autor pretende construir una idea, un tejido simbólico que genere un código en su cine. La puesta en escena es ese laboratorio donde la

dirección puede mezclar todos los ingredientes del lenguaje para que el público pueda hacer la lectura de su punto de vista sobre un tema y pueda comprender su viaje durante toda su filmografía. La cinematografía continuó como ese lugar mentiroso donde se representa la realidad de nuestro tiempo bajo la espectacularidad de lo comercial. Un escenario virtual, con un crecimiento dinámico e imprevisible incentivado por las pasiones de la industria del espectáculo. El autor nació para esto, para trabajar en las historias estándar una visión de su mundo; tratando lograr influenciar a los espectadores de otra manera para construir identidad.

JB: ¿Qué representa el comportamiento de cámara?

DQ: La cámara es relevante por lo que hace con este elemento y permite construir el punto de vista autoral. Donde se ubica la cámara es una posición ética porque hay saber que uno va a dejar afuera y que va a estar en cuadro. Si yo quiero grabar un asesinato, ¿Lo grabo explícito o fuera de campo? La decisión que el autor toma para construir un momento de la película con relación al encuadre de la cámara va a construir un sentido con su particular lectura para el espectador. El cine comercial es literal y obvio casi en todas sus escenas, no le interesa ni el más mínimo ejercicio dialéctico, sin embargo, existen autores dentro del cine que utilizan a la cámara como mecanismo de fuera de campo para profundizar en una pregunta constante donde el público también está presente tratando de descifrar las decisiones que se van tomando.

JB: ¿Y el punto de vista?

DQ: Es la lupa que tiene el autor desde donde él se enfoca en un tema específico. Una postura ética a partir de su propia experiencia, sobre la familia, la decadencia, la pobreza, etc. Fellini tenía como uno de sus principales temas el desencanto, por ejemplo. Más que entender como el héroe llega a un lugar en específico y conseguir lo que busca el cine de autor utiliza el principio de contingencia donde el tiempo se dilata para posicionar una mirada hacia una reacción sobre esa experiencia.



JB: ¿Qué diferencia existe entre un tema y el género cinematográfico en el cine de autor?

DQ: El género cinematográfico ya tiene una convención acordada entre el público, formas de distribución y producción. El cine es un medio de comunicación, que cuenta con mecanismos de producción y distribución industriales desde la época de 1930, que se encuentra con el espectador en condición de masa compartiendo cierto sistema de valores en el género. En cuanto al autor existe una obsesión, que es el tema, donde se enfoca trabajar en su filmografía. Es algo que lo atormenta y lo desea expresar sin importar el género que trabaje. Los acompañan en toda su obra y que lo expresan de diferentes maneras, ya sea en un thriller, romance, etc. El tema es un asunto que existe una pregunta, curiosidad, por el que el director quiere explorar e indagar siempre. El autor siempre está indagando por temas que lo inquietan y lo exploran mediante su protagonista. El tema es búsqueda y el autor en el cine más que una expresión utiliza al cine como una búsqueda para encontrar algo que necesita resolver.

JB: ¿Considera a Claudia Llosa autora?

DQ: Claudia Llosa es autora porque hay elementos tanto de estilo como temas que son recurrentes en su filmografía que evidencian una inquietud. Una pregunta frecuente por el tema de la mujer como género marginal, el ande peruano, los secretismos religiosos, la música andina. Es interesante como construye un cine, con sus dos primeras películas, un concepto de esa mujer del ande con rasgos de rebeldía sobre una sociedad capitalista. Existe una inquietud por la búsqueda del personaje, cuál es el viaje interior frente al contraste socio cultural. Más allá de narrar algo, hay una exploración con respecto a la mujer, el ande y la sociedad capitalista.

Entrevista general n.º 4 a Ventura (Uruguay).

La entrevista se lleva a cabo el día 27 de octubre de 2017, a las 15:00 h y se extiende hasta las 15:45 h aproximadamente. El encuentro se realiza en el comedor del hotel The Ranch situado en la localidad de Santa Elena, ciudad de Medellín, en el marco del Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017. Santiago Ventura, director de la escuela de cine de Montevideo, participa del mencionado evento como guionista con su segundo largometraje.

JB: Entrevistador

SV: Entrevistado

JB: ¿Que es el cine de autor Santiago?

SV: Es un cine comprometido con el pensamiento del realizador. El cine es un terreno idóneo para poder expresar todo tipo de pensamiento, idea, proyecto, plan humano; que tiene como núcleo la puesta en escena y forma un estilo según el director. Esto está ligado a ser autor en el arte y es trabajo del director cuando este demuestra determinadas características de proceder constantes al momento de grabar generando una distinción. Se puede percibir según la manera que la película se organiza y evoluciona. Es de carácter propio que es brindado por un artista a su obra gracias a la influencia sobre la forma, y va logrando un conjunto de particularidades que llegan a individualizar el perfil de un trabajo en conjunto a su distinción o gusto particular. Es una práctica repetitiva, como patrones que llevan un corte de técnica particular en una filmografía y se resalta a un movimiento como fue el Neorrealismo Italiano, donde la puesta en escena se parece entre filmes como: Roma, ciudad abierta, Ladrón de bicicleta o La Strada. El estilo cuenta la visión y sello del director que impone sobre el tema. Es aquel terreno donde se expone el deseo de calificar la puesta en escena en general a partir de las particularidades, es decir, catalogar de autor a un director por su tratamiento, su distancia, su punto de vista; su visión respecto al mundo.

JB: ¿Eso lo diferencia de un director convencional?

SV: Sí. Un director no necesariamente tiene que estar comprometido con la obra, puede ser un director de oficio. El autor tampoco necesariamente tiene que ser director, sin embargo, el autor siempre refiere a una obra una creación. Creo que la realización de cine es una asociación entra la creatividad y la técnica de un grupo de personas donde se reúnen experiencia, conocimiento e ideas para construir una película de manera colectiva teniendo base la aplicación de un lenguaje. Es en esa etapa donde el cineasta puede manipular y controlar sus deseos expresivos a través de un filme, ya sean estos puramente técnicos (en el caso de un director) o particulares (en el caso de un autor). Es en la tendencia de los directores por contar sus historias de forma particular, donde se responde a criterios personales en la puesta en escena lo que marca un sello propio en la imagen.

JB: ¿Es la puesta en escena esa etapa?

SV: La puesta en escena representa el modo en que llevará sus pensamientos artísticos al plano real. De alguna manera el lenguaje cinematográfico particular de cada autor se verá reflejado en la puesta en escena; posición de cámara, valores de plano, ángulos, movimientos, actuación, etc. Es aquel lugar donde habita la facultad de poder reconocer un filme de un autor sin que este sea mencionado. El terreno en el que el espectador puede observar la estructura del lenguaje, su carga ideológica y el reconocimiento del espacio comienza a generar un significado al tiempo que el registro manipulado por alguien toma presencia. Una forma de lectura que plantea no solo un desafío al conocimiento del público, sino que, es consciente, de su régimen de lectura con exigencia para llegar a otra categoría de espectador.

JB: ¿Y el punto de vista?

SV: Se vincula con a la respuesta anterior. Es desde que lugar y cómo el autor decide filmar una escena. De ahí es que podemos hablar de diferentes estilos de directores.

JB: ¿Qué diferencia al género cinematográfico del tema en el cine de autor?

SV: El género es una forma, el tema un concepto. El género puede ser el medio para plasmar un concepto. La forma, la manera en que expongo mi tema. El autor tiene como diferencia, la visión cinematográfica de su mundo. Esto le permite distinguir entre su ángulo de abordaje principal, como las ramificaciones, detalles y peripecias que el relato actualiza en función de los elementos. Existe ineludiblemente dos campos; el narrativo y el dramático y existe una instancia superadora que es la visión del director que trata acerca de la cosmovisión, filosofía, poética, ética que expresa como unidad de sentido a través de estos dos terrenos para trascenderlos en gran parte de su obra. Es como el hilo conductor que guía a través del lenguaje fragmentándolo, en un específico procedimiento cinematográfico, y con el cual se logra tener un panorama general cuando existe diversidad de escenas, personaje y acontecimientos no pudiendo separar el grano de la paja. El tema ayuda a tomar decisiones que pide la película, lo que hace falta tanto para el objetivo principal del protagonista con la asociación de las subtramas. La visión mantiene el rumbo en lo que motiva y sostiene las grandes articulaciones del tema, así como los valores que subyacen a la película y sus características particulares de la puesta en escena.

JB: ¿Qué relevancia tiene el comportamiento de la cámara en todo esto?

SV: La cámara es el ojo de la propuesta conceptual y dentro de su comportamiento el recorte que esta tiene sobre los personajes no es una libre elección que se toma desde los manuales de cine. Por ejemplo, darle un plano medio corto a un personaje es muy delicado porque dependes del performance del actor por encima del trabajo de todo el equipo por unos segundos. Uno trabaja para el crítico más detallista. Y el cine gira entorno a un personaje; y si ese personaje recortado por la cámara de manera tan próxima aleja el relato del espectador es muy difícil que este vuelva a confiar en él tirando abajo la película.

Entrevista general n.º 5 a Torres (Colombia).

La entrevista se lleva a cabo el día 28 de octubre de 2017, a las 10:00 h y se extiende hasta las 10:50 h aproximadamente. El encuentro se ejecuta en el comedor del hotel The Ranch situado en la localidad de Santa Elena, ciudad de Medellín, en el marco del Laboratorio de guion cinematográfico de Medellín 2017. Arturo Torres, literato de la editorial Planeta, participa del mencionado evento como guionista con ópera prima.

JB: Entrevistador

AT: Entrevistado

JB: ¿Qué es el cine de autor?

AT: Pienso que el cine, al igual que la literatura puede desarrollarse desde dos posiciones, una darle una primordial importancia a la estética y la otra dando más importancia a la narrativa. El cine de autor es aquel que pone la puesta estética por encima de la historia, no es el qué, es el cómo. Un lugar donde el espectador no va solo a la sala de cine a la espera que le cuenten un relato que tiene un inicio, desarrollo y fin; el público del cine de autor va a deleitarse mediante la riqueza de la plástica, que se ve reflejada, en el correcto manejo del lenguaje cinematográfico. Es un tipo de cine exclusivo para ser aprovechado por gente relacionada a la materia, miradas entrenadas a ciertos detalles y estrategias de contar algo sin caer en la convencionalidad. Se extrae la experiencia personal del director como elemento donde se encuentra en estado puro las situaciones y maneras de resolución a las acciones que luego se ven representadas en pantalla. Todo está anexado a la búsqueda de situaciones en la vida del autor que son hechos de su experiencia propia y de los cuales toma como elementos significativos de su obra; es decir, que percepción tuvo sobre un determinado acontecimiento. Un proceso de fluidez, una etapa donde se ve la manera de encontrar ideas en la experiencia personal. Una capacidad de generar conceptos en cuanto a su entorno más íntimo y transformarlos en escenas significativas que expresen su manera hacer cine. Lo que se distingue es el grado de manipulación para poder matizar el filme al parecer único. Los técnicos impregnan su trabajo según la visión del director, pero es él quien ultima todos

los detalles de la obra logrando un universo estético adaptado a su persona y no a la narrativa. Se caracteriza por la manera que le da un estilo a la materia visual del plano y los mecanismos que emplea para expresar el contenido. Esa capacidad técnica de abordar una historia amparado en una forma determinada, con profundidad y solvencia, siendo capaz de expresar un lenguaje propio reconociendo sus herramientas.

JB: ¿Qué lo diferencia del común director audiovisual?

AT: El director dirige, el autor crea; y lo dirige, según su lenguaje particular. El autor es un director con ese mundo ya estructurado en su cabeza, que muy aparte de su dominio del lenguaje, extrae posicionamientos de su propia experiencia, de su misma vida; y se ve reflejado en sus protagonistas y sus miedos. Muchas veces, el relato es una excusa para alimentar la necesidad de contar una postura y construir una historia.

JB: ¿Puesta en escena?

AT: Lo es todo, ahí deja su vida, sus experiencias, a través un código con un particular lenguaje y forma.

JB: ¿Su punto de vista?

AT: No. El punto de vista es algo que sólo él puede tener y nadie más puede lograr, aunque le imiten, tal es la narrativa de Rulfo, las puestas de Tarantino, o el suspenso de Hitchcock. Dentro del lenguaje cinematográfico existe el punto de vista que se relaciona con lo interior del autor, y la técnica, que es código cinematográfico, está muy experimentado, pero sin respetar la manera correcta de su manejo. Un director primero tiene que saber manejar el lenguaje para luego ser considerado autor. Primero, hay que dominar el lenguaje para posteriormente poder adoptar una particularidad, ya sea en el cine comercial, autoral, independiente, documental, etc.

JB: ¿Qué diferencia reconoce entre género cinematográfico y tema?

AT: El género responde a la pregunta qué emoción quiero suscitar, el tema es cómo llegaré allí. La primera, se la genera el espectador al momento de elegir la película que desea ir a ver al cine y la segunda es inducida por el director cuando tiene una particular postura sobre el arte y tiene que amoldarse a un código comercial establecido por la industria.

JB: ¿Qué rol cumple el comportamiento de cámara para el autor?

AT: La cámara es al cine lo que el narrado es en la literatura. El comportamiento de la cámara dentro de la puesta en escena va a determinar el estilo que el director va a tomar para desarrollar su historia temática.

JB: Después de todo lo charlado, ¿Considera a Claudia Llosa una directora autora? ¿Por qué?

AT: Sí lo es, ya que su apuesta es más estética que narrativa. Su dominio del lenguaje expone una plasticidad en su manera de construir su cine llevando a la participación activa del espectador, donde muy aparte de la belleza de la imagen hay una exposición de un relato contado de una manera que lleva al público a reflexionar sobre el mundo, no por la historia en sí, sino por la visión del autor gracias a la puesta en escena.